

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra psychologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Prožívání klasické hudby jejími interprety
The Perception of Classical Music by its Performers

Anna Kůdelová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.
Studijní program: Psychologie
Studijní obor: Psychologie a speciální pedagogika

2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Prožívání klasické hudby jejími interprety potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 18. 4. 2019

,

Velice ráda bych zde poděkovala mému vedoucímu práce doc. PhDr. Miloši Kučerovi, CSc. za trpělivost, cenné rady, motivaci a za jeho velmi vstřícný přístup ke zvolenému tématu. Dále bych ráda poděkovala všem zúčastněným respondentům za jejich čas a ochotu sdělit své prožitky a také těm, kteří mi výzkum pomohli uskutečnit.

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je zjistit, jak klasickou hudbu prožívají muzikanti, kteří ji každodenně provozují a setkávají se s ní. Zda v této speciální skupině lidí vyvolává jev - synestézii, což je specifický způsob vnímání, při kterém určitý vjem (neboli spouštěč) vyvolá vjem jiný (tzv. průvodce), který však není doopravdy přítomen. Pro získání jasnější představy byli osloveni kromě klasických hudebníků též lidé bez zkušenosti s provozováním klasické hudby. Tato práce se zabývá především prožitky hudebníků a rozlišením metaforického vyjádření a pravým výskytem synestézie, při které je spouštěčem hudba. V praktické části je uvedeno, jak probíhal kvalitativní výzkum. Je zde popsána metodologie, sběr dat, výzkumný vzorek a získaná písemná vyjádření. Poté jsou výpovědi analyzovány v kategoriích, které pramení z výzkumných dat. V teoretické části je blíže popsán hudební prožitek, dále termín synestézie, následně jak se projevuje v hudebním prostředí a v neposlední řadě je zde popsána hudební ukázka, která tvoří základ pro praktickou část.

KLÍČOVÁ SLOVA

Synestézie, prožívání hudby, interpreti klasické hudby, muzikant vs. non-muzikant

ABSTRACT

This thesis explores experiences of professional, classical musicians who perform music on daily basis. The main observation is whether listening to music creates a synesthesia within this very specific group. Synesthesia is a condition in which one perception (a trigger or inducer) involuntarily triggers another (concurrent) experience. To fully contain this idea, multiple individuals, un-experienced with classical music were addressed as well. The main purpose of this thesis is an identification and separation of abstract notions of musicians and an actual musically-induced synesthesia. Methodology, data collection, exploratory specimen and a way how the research was conducted are described in the practical part of the thesis. Collected data were then analyzed in respective categories. Theoretical part researches the different musical experiences, the synesthetic phenomena and its effect in musical environment, and an analysis of the musical sample used as a foundation for the practical part.

KEYWORDS

Synesthesia, music experience, performers of classical music, musician vs. non-musician

Obsah

Úvod.....	7
1. Prožívání hudební skladby.....	9
2. Synestézie	10
2.1 Obecně o synestézii	10
2.2 Historie a důležité výzkumy	13
2.3 Co synestézii způsobuje?	14
2.4 Typy synestézie.....	15
2.5 Druhy synestézie.....	16
3. Synestézie a hudba.....	18
3.1 Synestézie a umění.....	18
3.2 Vývoj barevného slyšení.....	19
3.3 Rozlišení druhů	20
3.4 Synestézie hudebníků a absolutní sluch.....	21
3.5 Konkrétní příklady	22
5. Praktická část	30
5.1 Úvod.....	30
5.2 Cíle.....	30
5.3 Výzkumné otázky	31
5.4 Metodologie	31
5.4.1 Výzkumný soubor.....	32
5.4.2 Metoda sběru a zpracování dat	33
5.5 Omezení výzkumu	34
6. Analýza písemných vyjádření.....	36
6.1 Určení kategorií	36
6.2 Prožitky hudebníků X nehudebníků	37

6.2.1. Obsahová stránka	37
6.2.2 „Líbí X nelíbí“	38
6.2.3 Synestetické X metaforické vyjádření	39
6.3 Prožitky hudebníků	42
6.3.1 Obsah skladby – programní rovina	42
6.3.2 Obsah skladby – smyslová rovina	43
6.3.3 Profesní deformace	43
6.3.4 Absolutní sluch	46
6.4 Synestetické prožitky	47
6.4.1 Metafory X synestézie u hudebníků	47
6.4.2 Synestézie	48
6.4.3 Porovnání synestetických prožitků klasických hudebníků	50
7. Diskuze	51
8. Závěr	54
Seznam použitých zdrojů.....	56
Seznam příloh	60

Úvod

K tématu mé bakalářské práce mě přivedlo především mé vlastní zaujetí v klasické hudbě. Sama jsem muzikantka a provozování klasické hudby se věnuji poměrně často. Mám tedy praktické zkušenosti s tímto prostředím, ale také se sociální skupinou. Tato praxe mě přivedla na myšlenku věnovat se některému z témat hudební psychologie ve spojení s profesionálními hudebníky. Nejvíce jsem tíhla k prožitkům hudebníků, protože jsem se nejednou setkala s jejich popisem. Také se mezi profesionály muzikanty najdou jedinci, kteří v hudbě nic neprožívají, kolikrát v nich dokonce vyvolává nechuť a odpor. Tito jednotlivci většinou mají jejich profesi pouze za zdroj obživy a nejeden z nich dokonce s provozováním hudby skončil. Obrovská rozdílnost mezi hudebníky mě natolik učarovala, že jsem se rozhodla do tématu více ponořit. Finální impulz ke stanovení výzkumného tématu pocházel od docenta Miloše Kučery, který mě přivedl na myšlenku synestézie u klasických hudebníků.

Při studiu literatury mě překvapilo, že většina textů a prací na téma synestézie i hudební psychologie jsou především cizojazyčné. Objevil se volný prostor, který je možné pomoci zaplnit.

Cílem této práce je tedy přispět k tématu hudební psychologie ve vztahu k profesionálním muzikantům, ale též k projevům synestézie v takto specifické skupině lidí. Výzkumy, které na téma synestézie vznikly, byly experimentálního rázu. Vzhledem k tomu, že není možné říci, zda se synestézie u hudebníků objeví nebo ne, hlavní zájem ve výzkumu byl kvalitativního charakteru a to především v hlubším prozkoumání hudebních prožitků.

Práce má dva díly. V teoretické části se věnuji vymezení teoretických okruhů, především prožívání hudební skladby, synestézii a synestézií v hudbě. V následující výzkumné části zmiňuji průběh celého výzkumu a analýzu dat. Do výzkumné části jsem zařadila kromě výpovědí hudebníků též vyjádření několika nehudebníků, aby díky tomuto srovnání bylo možné co nejpřesněji analyzovat a popsat prožitky při hudební skladbě.

Smyslem této práce není přinést zásadní a přesné informace o synestetickém prožívání. Hlavní význam vidím v přispění k již vzniklým výzkumům, čehož získaná data kvalitativního charakteru mohou docílit. Jako další význam práce může být též vytanutí

nových témat ohledně profesionálních hudebníků, která by mohla inspirovat nové odborné práce anebo být podnětem k dalším mým výzkumům.

1. Prožívání hudební skladby

Prožívání je psychický proces, který probíhá neustále, a to při různých stádiích bdělosti. Je zcela individuální a má různou hloubku a intenzitu. Plháková uvádí, že: „*Předmětem prožívání může být vnější svět, stav vlastního těla i vlastní mysl (sebereflexe)*“ (Plháková, 2003, s. 45).

Téma prožitku hudebních skladeb se objevuje u jednoho z hlavních zástupců humanistické psychologie Abrahama Maslowa. Ten ve své hierarchii potřeb uvedl, že na samém vrcholu spočívá potřeba seberealizace. Mnozí jedinci mohou prožívat tzv. přechodné okamžiky seberealizace, kterými jsou vrcholné zážitky, při kterých dochází k intenzivní pozornosti jedince na daný předmět/činnost, oprostí se od vnímání času a mohou přecházet za hranice chápání vlastního já. K nim, jako jedna z možností, patří právě prožívání hudebních skladeb, při kterých je možné toto prožívat (Nolen-Hoeksema, et al., 2012).

Podobný termínu vrcholného zážitku u Maslowa je pojem flow v pozitivní psychologii. Jde o stav, kdy je jedinec výjimečně intenzivně zapálen do konkrétní činnosti. Ta se stává zdrojem potěšení a hlubokého uspokojení (Franěk, 2005). Hudba je velice strhující a ovlivňující. Proto je při jejím prožívání možné dostat se do takto silných a hlubokých stavů.

Franěk ve své knize uvádí výzkum, který provedl Gabrielsson s kolegy. Týkal se prožívání hudby a zúčastnilo se ho asi 800 osob. Z popsanych zážitků z hudebních skladeb poté výzkumný tým vytvořil 6 kategorií, do kterých výpovědi zařadil. Byly jimi: tělesná reakce, vnímání, poznávání, emoce, existenciální nebo transcendentální aspekty a osobnostní vývoj (Gabrielsson, et al., 1993 in Franěk, 2005).

Vzhledem k šíři tohoto jevu, bude prožívání v následujících kapitolách popsáno z hlediska synestézie, což je projev vnímání, při kterém se jedním smyslovým podnětem aktivuje více smyslových prožitků.

2. Synestézie

2.1 Obecně o synestézii

Pojem synestézie vychází z kombinace dvou řeckých slov. Prvním je σύν (syn), v českém překladu znamenající dohromady a druhým je αἴσθησις (aisthesis), jenž znamená počitek, vjem, smysl. V češtině by se dalo hovořit o „propojení smyslů“. Jde o součinnost dvou či více fenomenologických vjemů. Lidé se synestézií skutečně zažívají v situaci vyvolané jedním vjemem též vjem další, nesynestetik však v tento daný moment zakouší vjem pouze jeden (Simner, 2011).

Synestézie je tedy způsob vnímání, při kterém dochází k propojení více smyslů. Reálný vjem (tzv. spouštěč - z anglického inducer) vyvolá vjem další (tzv. průvodce - z anglického concurrent), který ale reálně přítomný není. Uvedeme-li příklad, synestetikovi se při poslechu hudby vyjeví barva, den v týdnu se mu spojí s barvou, určité slovo má spojené s chutí apod. Jak je z uvedených příkladu jasné, propojení smyslů má více úrovní. Může jít o spojení dvou nebo i více různých smyslů (slyším hudbu – vidím barvu), ale též může jít o různé aspekty jednoho smyslu (vidím napsané slovo – vidím barvu; Hupáková, 2016). Vjemy vyvolané spouštěčem jsou nereálné, byť se jako reálné mohou tvářit. Nelze je považovat za halucinace, protože člověk se synestézií si je vědom, že jsou pouhým výplodem jeho mysli. Synestetické prožitky jsou nedobrovolné, mohou být velice silné a intenzivní. (Simner, 2011)

Existuje několik charakteristických rysů, které jsou shodné pro všechny druhy synestézie. Prvním je idiosynkratičnost, kteroužto máme na mysli to, že pro každého synestetika je spojení mezi spouštěčem a průvodcem zcela osobité. Skupina synestetiků se stejným spouštěčem bude mít různé průvodce, například s písmenem A uvidí každý jinou barvu. Neznamená to však, že se někteří nemohou shodovat.

Další charakteristickou definiční vlastností synestézie je automaticnost, tedy mimovolnost. To znamená, že vztah spouštěče a průvodce je automatický, není volní, ale nastává samočinně. Synestetik o něj neprojevuje žádné záměrné úsilí (Chromý, 2010).

Jako poslední je konzistentnost v čase. Je zde uvedena, protože mnoho autorů tvrdí, že je to důležitý rys pro synestézii, a že spojení mezi spouštěčem a průvodcem je po celý život neměnné. Avšak tento názor začal být v posledních letech zpochybňován

(Simner, 2013). Vzhledem k nejnovějším výzkumným výsledkům je známo, že někteří synestetici mohou mít s jedním spouštěčem více průvodců, například pro jedno písmeno více barev, které se mohou střídat. Proto tvrzení, že spojení spouštěč – průvodce je neměnné, tedy konzistentní v čase, nemusí být vždy pravdivé. Je potřeba na tomto faktu přestat lpět a tím pádem ho již neřadit mezi hlavní definičních znaky synestézie (Cutychová, 2018).

Je zajímavé, že ohledně výskytu synestézie v populaci se názory odborníků neshodují, ba dokonce rozdíly mezi jednotlivými údaji jsou opravdu veliké. Uhlich ve své publikaci z roku 1957 uvádí výskyt synestézie u 1 ze 4. Oproti tomu v roce 1996 Baron - Cohen se svými spolupracovníky uveřejnili informaci, že je synestetiků minimum, uvedli číslo 1:2000. Z ostatních výzkumů však vyplývají ještě další informace o počtu lidí se synestézií. Ramachandran s kolegy vytvořili testy, jak právě synestetiky poznat. Například jeden test se skládal z velkého počtu náhodně rozmístěných čísel 5. Mezi nimi však bylo ukryto pár číslic 2. Běžnému nesynestetikovi trvalo kolem dvaceti vteřin, než číslice 2 odhalil, ale synestetici, kteří disponovali spojením číslo – barva, dokázali všechny rozlišit okamžitě. Díky všem testům, které vytvořili (popsaný test byl součástí) došli badatelé k závěru, že četnost synestetiků v populaci je 1:200 (Ramachandran, 2016). Další výzkum proběhl v roce 2006 a to týmem v čele s Julií Simner. Zkoumali 500 studentů z univerzit v Glasgow a Edinburghu. Vzhledem k náhodnému výběru studentů (výzkum nebyl založen na dobrovolnosti účastníků, jako předchozí výzkumy) jsou výsledky věrohodné a přesvědčivé. Nejčastějším typem se projevila synestézie dny v týdnu – barvy. Podle Simner je výskyt lidí se synestézií v populaci 4,4% (Simner et al., 2006).

Ve studiích a výzkumech se objevuje téma, zda je synestézie podmíněna pohlavím, tedy jestli je u jednoho pohlaví běžnější než u druhého. I na toto jsou názory různé. Panovala domněnka, že je synestézie spíše jevem u žen a to v poměru 6:1. Tato teorie souvisí s míněním, že je synestézie dědičná (k původu synestézie níže), a že je přenášena v chromosomu X (Cytowic, 2002). Ale i tento názor vyvrací výsledky Simner a kolektivu z roku 2006. Mezi 500 respondenty se neobjevil významným rozdíl ve výskytu u žen nebo u mužů.

Hlubší zkoumání synestézie je doprovázeno dalším tématem, a tím jsou *metafory* (způsob vyjadřování, při kterém je slovo nebo fráze užito pro barvitě vyličení situace, pro kterou se běžně tyto fráze neužívají; například ostrý pokrm, svět je jeviště). Je zcela jasné, že obzvláště v umění se metafory vyskytují velmi často a romantičtí autoři by bez metafor svá díla nikdy nedovedli do takových výšin. Snad každý odborník, který se ve své práci synestézií zabývá nebo zabýval, narazil na problém, jak od sebe rozlišit synestézii a metafory. Proto se v literatuře objevuje rozlišování synestézie nepravé (metafor) / získané / navozené / pseudosynestézie a podobně od synestézie pravé. Zřejmě z důvodu těsné provázanosti těchto dvou témat se v historii setkáváme s velkými výkyvy v jejich zkoumání. Po zhruba 300 let, co se synestézie objevuje v literatuře, prošla jak velkým zájmem odborníků jakožto zajímavým jevem, též ale opakovaně upadla v zapomnění a byla považována za pouhou básnickou koncepci, která se projevovala nadužíváním metafor, proto o ní přestal být vědecký zájem (Cytowic, 2002).

I přes nejasnosti mezi oběma tématy se k pokusu o vysvětlení odborníci vrátili. V poslední třetině 20. století se objevila charakteristika mnemonisty, který údajně neměl žádné hranice mezi sluchem a zrakem. Jeho popisování věcí, co viděl nebo slyšel, se prolínaly s ostatními smysly. Zde nastává otázka, jde o popis pravé synestézie nebo pouze o metaforické vyjádření? Jak je známo, metafora je rozšířená v mluvě a hojně používána, proto je těžké ji od synestézie rozlišit. Autoři vědeckých prací z doby těsně před novým tisíciletím uvádějí, že je důležité všimnout si, zda respondenti uvádějí při svém popisu prožitků termíny jako „zelenější, narůžovělé, drobivé,...“. V těchto případech jde pravděpodobněji o metaforu, protože nesmíme zapomínat, že u synestézie je popis jasný a spojený např. s přesnými barvami, které synestetici opravdu vidí (Harrison, Baron-Cohen, 1994, Paulesu, et al., 1995).

Nový pohled na rozlišení metafor a pravé synestézie přinesl neurofyziologický zájem. Cytowic ve svých prvních výzkumech prokázal, že se v mozcích synestetiků aktivují různé senzorické oblasti (Sacks, 2009). Neurovědec Ramachandran též vytvořil mnoho testů, jimiž prokazoval pravost synestézie. Jeho výsledky byly podobné. Též se mu projevilo spojení různých částí v mozku. I přes to ale považuje metafory a abstraktní myšlení za neodmyslitelnou součást synestézie. Ve své knize uvádí: „*Synestezie je smyslovým fenoménem, jehož neurologickou podstatu můžeme odhalit – a její poznání by*

nám mohlo posloužit jako experimentální základ pro porozumění hůře uchopitelným aspektům mysli, například metafor“ (Ramachandran, 2016, s 79).

2.2 Historie a důležité výzkumy

První zmínky o synestézii se v literatuře objevují již před cca 300 lety u Johna Lockeho (1690). Popisoval slepého muže, který se chlubil, že rozumí, jaká je šarlatová barva. Tvrdil, že je jako zvuk trumpety. Podobný popis se též objevil o několik let později u Thomase Woolhouse (1710). Popsal též slepého jedince, který vyprávěl, že při poslechu určitých zvuků se mu vybavují barvy (Paulesu, Harrison, Baron-Cohen, Watson, Goldstein, Heather, Frackowiak, Frith, 1995; Harrison, Baron-Cohen, 1994).

Avšak první opravdu systematictější záznamy o synestézii poskytl Francis Galton v 19. století. Všiml si zajímavých jevů, které se u některých lidí objevovaly. Šlo například o to, že při poslechu hudby viděli barvy. Cis bylo pro někoho modré, stupnice D dur červená a podobně (Ramachandran, 2016). Svě poznatky uvedl v roce 1883 v jeho díle *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (český překlad: Zkoumání lidského nadání a jeho vývoje), ve kterém jsou mimo jiné i známé názory ohledně eugeniky. Díky Galtonovi byl zaveden název pro popisovaný jev – synestézie. Na přelomu století se stala synestézie pouhou básnickou koncepcí (jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, Sacks, 2009). V průběhu 20. století se objevovaly občasné popisy konkrétních osob, které by mohly mít synestézii, avšak toto bádání bylo čistě zájmové a nebylo systematictěji uchopené. Synestézie se objevovala ve spojitosti především s umělci (hudebníky, skladateli, výtvarníky, básníky, spisovateli,...).

Důležitým zlomem pro výzkum synestézie přišel v posledních dvou desetiletích 20. století. Začala být systematicky zkoumána a sledována. V Anglii se jí věnovali autoři Simon Baron-Cohen a John Harisson. Baron-Cohen s kolegy v roce 1987 publikovali velice vlivnou práci, na kterou v mnoha dalších dílech navázali. V USA se do tohoto problému plně vložil neurolog Richard Cytowic. V roce 1989 vydal dílo s názvem *Synesthesia: A Union of the Senses*. Tato kniha byla podruhé vydána v roce 2002. Cytowic v ní popisuje, jak probíhaly jeho první výzkumy, jaké výsledky přineslo testování a na co přišel. Tím zahájil novou etapu výzkumu synestézie, a to z pohledu neurologie a neurověd.

Tyto dvě výše zmíněné vědní disciplíny pomáhají k vysvětlení původu a způsobu vzniku synestézie. Ta má i další části, ke kterým přispívají zase jiní odborníci. Například výzkum z roku 2006 od Julie Simner et al. přinesl jasná čísla ohledně výskytu mezi lidmi. V jejích dalších pracích se zaměřuje i na konzistentnost. Ramachandran s kolegy vytvořili klinické testy pro synestetiky a jistě by se dalo vyjmenovávat mnoho dalších autorů, kteří tématu přispívají. Důležité je zmínit, že synestézie zažívá největší boom v novém tisíciletí, kdy byla založena Americká synestetická asociace.

2.3 Co synestézii způsobuje?

Ohledně původu synestézie se mezi odborníky objevuje hned několik názorů a teorií. Jedna z nejrozšířenějších je založená na tzv. křížové aktivaci / krosmodálním transferu. Cytowic ve svých pracích podal jasné důkazy o současném aktivování dvou a více senzorických oblastí mozkové kůry synestetiků. Oproti tomu nesynestetikovi se aktivuje jen jedna oblast (Cytowic, 2002). Ke stejnému tématu přispěla i Ramachandranova práce, ve které uvedl výsledky ze svého výzkumu. V něm testoval synestetiky se spojením číslo – barva. Zjistil, že část mozku, která zpracovává čísla, přímo sousedí s tou, jež zpracovává barvy (tím vysvětluje i nejčastější synestézii, kterou je právě číslo – barva). Uvádí, že za toto spojení může „*jakási genetická změna v mozku*“ (Ramachandran, 2016, s. 83).

Další skupina vědců zastupuje názor, že synestézie je vývojová porucha. Nejznámější je tzv. teorie novorozenecké synestézie (angl. neonatal synesthesia), kterou zformulovala Daphne Maurer. Ve svém výzkumu uvedla, že každý novorozenec má nediferencované smysly a na jejich odlišení novorozenec „pracuje“ v prvních měsících života. Tato teorie tedy říká, že synestetikem je každý, akorát se časem většině populace od sebe smysly jasně a jednoznačně rozliší, kdežto u synestetiků přetrvá nediferencovanost až do dospělosti (Maurer, 1993). Baron-Cohen a Harisson ve své práci napsali, že všichni jsme byli barevně-slyšící, dokud se nám kolem třetího měsíce neztratilo spojení mezi smysly (Sacks, 2009).

Simner a kolektiv (2009) zpochybnili předchozí teorie. Popsali synestézii jako fenomén, který je formovaný učním. Avšak Simner se ve své pozdější práci přiklání

k teorii křížové aktivace (Simner, 2012). Na tom můžeme vidět, jak se názory mění a opravdu zdaleka nejsou jednotné.

I když jsou názory a teorie různé, na jednom faktu se většina odborníků shoduje. Tím je dědičnost, která se prokazuje jako nejpravděpodobnější a hraje určitou roli u všech předchozích teorií. Může být předpokladem k vývojové poruše, k osvojování si synestézie učním a je velice pravděpodobné, že i genetická změna bude dědičná (Chromý, 2010; Ramachandran, 2016). Také je známý fakt, že v jedné rodině bývá synestetiků více. Ve výzkumu Warda a Simner (2005) se ukázalo, že 6 ze 14 synestetiků má rodinné příslušníky, kteří určitou formu synestézie mají také. Nejde však vždy o stejný typ. Projev synestézie může být jiný. Z těchto informací vyplývá, že dědičná je pouze dispozice k synestézii, ne však konkrétní druh. Toto plyne i z výzkumů, které byly zaměřené na slavné umělce. Např. Nabokov uvedl, že synestézii má on, jeho matka i syn (Day, 2005).

2.4 Typy synestézie

Existuje mnoho rozdělení synestézií. Každý znalec uvádí jiné a pokouší se jej co nejlépe popsat. Pokud je chronologicky seřadíme, jako první vychází rozdělení podle Paulese et al. (1995). Ti ve své práci uvedli základní dělení na pravou a nepravou synestézii. Na to navázali se svým výzkumem Sinke et al. (2012), kteří k pravé a nepravé synestézii přidali ještě jeden typ, a to synestézii navozenou užitím drog, která je podle nich způsobena funkčními změnami aktivity mozku. Zaměřují se u všech třech typů synestézie na jejich fenomenologické rysy a jejich vztah k různým etiologickým modelům.

Další rozdělení uvádí Ramachandran, který se svou typologií vychází ze své práce. Ta pojednává o křížovém spojování různých center zpracovávající rozdílné vjemy v mozku. Právě podle místa zpracovávání určil své typy. Pokud ke křížení dochází ve fuziformním závitě, dochází k nižší synestézii, pokud v angulárním tak k vyšší. Dále uvádí jeden typ, který podle něj mají synestetici – umělci. V tomto třetím případě jde o hyperkonektivitu kompletně v celém mozku (Ramachandran, 2016). Podobně jako předchozí autor se k dělení na vyšší a nižší synestézii přiklání též Simner (2012).

Dixon se svými kolegy (2004) ve výzkumu synestézie grafém – barva poprvé formulovali dva typy. Prvním je *projektor*. Člověku s tímto typem se barva promítne do okolního světa, reálně ji vidí v napsaném slově, v předmětu blízko něj, apod. Druhým typem je *asociátor*, kterému se barva objeví v jeho „vnitřním duševním prostoru“, nepromítne se nikam reálně, jde o vnitřní reprezentaci, jako kdyby byl natažen „barevný filtr“. Tuto myšlenku rozšířila Simner (2013) v článku, kde tyto typy aplikovala do všech druhů synestézie. Chtěla tím poukázat na to, že se synestetici nejen liší od nesynestetiků, ale též i mezi sebou ve své kvalitě prožitku synestézie.

Posledním uvedeným rozdělením typů synestézie je roztrídění podle Daye (2005). Autor sám měl hned tři druhy synestézie a jejich prožívání mu pomohlo v definování typů. Druhy synestézie rozdělil do dvou souborů. První soubor označil za vlastní synestézii, kam patří ty druhy, které při aktivaci jednoho smyslu aktivují druhý. Jako příklad uvádí spojení zvuku hudebního nástroje – vidění barvy. Druhý soubor nazval kognitivní nebo kategorickou synestézií. Do tohoto setu synestézií řadil takové, které jsou kulturně podmíněné nebo určitým způsobem naučené. Příkladem jsou dny v týdnu spojené s barvou. Samotné názvy dnů nejsou smyslovým prožitkem, ten je přidán díky synestézii v podobě barvy.

2.5 Druhy synestézie

Konkrétní určování druhů je složité. Ukazuje se, že kombinací je opravdu mnoho. Například Day uvádí, že jich je 35. Ve své práci má podrobnou tabulku, kde všechny představuje a popisuje (například grafém – barva, zvuk – barva, vůně – chuť, zvuk – chuť, teplota – zvuk, zvuk – dotek,...). Simner je v odhalování druhů ještě podrobnější, proto ani v jejích pracích se nenajde vždy stejný údaj o počtu. V roce 2011 uvedla 60 druhů, v roce 2012 o jeden více, ale v odborném článku z roku 2013 se její odhad pohybuje od zmíněných 61 až k číslu 150. Možností je tedy vážně mnoho. Avšak vzhledem k faktu, že se u synestetiků objevuje více druhů najednou (většinou typově blízkých), jde je též pochopit jako jeden (Chromý, 2010).

Většina autorů se shoduje, že nejčastějším druhem je synestézie grafém – barva. Simner et al. ve výzkumu se studenty zjistili, že ze zkoumaných respondentů je 4,4 % synestetiků z nichž 2,8 % prožívá tuto variantu. Je ale pravdou, že většina výzkumu

probíhala na základě testů zaměřených na tento druh (Ramachandran, 2016; Cytowic, 2002; Baron-Cohen, 1987). Například Sacks (2009) ve své knize *Musicophilia* uvádí jako nejčastější druh spojení hudba – barva. Tento druh je pro tuto práci stěžejní. Tomuto fenoménu se proto budeme podrobně věnovat v následující kapitole.

3. Synestézie a hudba

3.1 Synestézie a umění

Díky významným umělcům, u kterých se objevily různé druhy synestézie, se dospělo k otázce, zda mezi synestézií a uměleckými sklony panuje určité spojení. Je však zajímavé, že ve výzkumech byl této otázce věnován malý prostor.

V roce 1989 proběhlo zkoumání, do kterého bylo zapojeno 358 studentů uměleckého oboru, konkrétně výtvarného. Celkem 23 % studentů v testu uvedlo, že zažívají nějaké synestetické prožitky. Bohužel nebyla provedena objektivizace testu, nebyla použita žádná kontrolní skupina. Výzkum byl tedy založen pouze na osobním hodnocení studentů výtvarného umění, tím pádem z něj nevyplyvá skutečný počet synestetiků (Domino, 1989).

Další výzkum, zda umění, kreativita a synestézie spolu souvisí, provedli Ward et al. (2008). Ti do svého výzkumu zapojili skoro 100 synestetiků, skupina nesynestetiků byla o několik respondentů početnější. Obou skupin se ptali na otázky, kolik času tráví při umělecké činnosti (kresba, hra na hudební nástroj apod.). Byť se u synestetiků prokázala větší angažovanost při uměleckých aktivitách, výsledky neprokázaly žádné větší spojení mezi synestézií, uměním a kreativitou.

Na univerzitě v Curychu proběhlo objektivní měření 99 studentů umění. Jako kontrolní skupinou bylo 96 návštěvníků školy při oslavách založení. Tento test se vztahoval jen na synestézii grafém – barvy. Výsledky prokázaly, že mezi studenty je 7 % synestetiků a mezi návštěvníky 2 %. Autoři podali dvě vysvětlení. Prvním je, že bohatší prožívání synestézie přivádí tyto jedince k volbě uměleckého zaměstnání. Druhé vysvětlení se týká dědičnosti, při které je dědičná predispozice uvedena v činnost uměleckou zkušeností (Rothen, Meier, 2010). Ramachandran (2016) staví umělce na vrchol synestetiků, má totiž za to, že u lidí s uměleckým nadáním se objevuje tolik přebytečných nervových drah, že spojování mezi smysly je naprosto plynulé a téměř bez námahy.

Jak si můžeme všimnout, výzkumy zaměřené na uměleckou sféru jsou spíše orientované na posluchače výtvarného umění, avšak zájem o hudební interprety chybí. Přitom vnímání hudby a výtvarné umění se často prolíná a je úzce spjato. Mnoho

výtvarných děl vzniklo za zvuků hudby, nebo jí bylo inspirováno a naopak, nejeden významný hudební umělec měl též vlohy pro výtvarné umění (Baranová).

3.2 Vývoj barevného slyšení

Pokud se budeme zaměřovat na synestézii spojenou s hudbou, je potřeba zapátrat několik století zpět. Už ve středověku se objevila tendence spojovat matematické principy, barvy, tóny a planety. Staří Řekové vytvořili škálu barev, kterou rozdělili do sedmi částí. Začali vznikat analogie, ve kterých bylo spojováno těchto sedm barev, sedm tónů a sedm planet. Jednu z teorií vytvořil Aristoteles a mnoho dalších z jeho práce vyšlo. Hlavním zájmem bylo vyjádřit harmonii světa (Jewanski, 2001).

O propojování různých oblastí s hudbou se snažil též Isaac Newton. Pokusil se vymyslet matematické vzorce, které by odpovídaly vibracím zvukových vln. Kromě toho se také pokoušel propojit spektrum sedmi barev se sedmi tóny tak, aby spolu korespondovaly (Cytowic, 2002).

Další důležitou postavou byl J. L. Hoffman, který v roce 1786 jako první popsal jev „coloured-hearing“ (v překladu barevné slyšení) ve spojení s hudbou. Jednotlivé tóny, akordy, tóniny a zvukové barvy vyvolávají barevné představy. Sám Hoffman totiž několik druhů synestézie měl, mimo jiné též spojování tónů s barvami. Tento fenomén se však musel proslavit a vejít do podvědomí populace velice rychle, protože již v roce 1810 se E. T. A. Hoffman barevnému slyšení ve svém humorném a ironickém díle „Kreisleriana“ vysmíval. Používal při popisu přirovnání jako např. kabát v barvě Cis dur a límec v barvě E dur (Revész, 1954). Francis Galton, který je podrobněji popsán v první kapitole, označil synestézii „coloured – hearing“ za nejčastější formu (Paulesu et al., 1995). Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, nástupem romantismu a tím též nárůstem metaforického vyjadřování zájem o barevné slyšení opadl.

Ovšem nová éra pro barevné slyšení nastoupila ve 20. století. Chopili se ho zástupci nového směru psychologie, tzv. hudební psychologie. Jejich hlavní zájem byl definován jako „*úsilí popsat a vysvětlit hudební prožitky a hudební chování*“ (Seashore, 1967 in Sedlák, 1990, s. 9). Mezi hlavní představitele této disciplíny v minulém století byli C. Stumpf, C. Seashore, G. Revész a A. Wellek. V Československu se objevilo též

několik hudebních psychologů, například Josef Burjanek, Ivan Poledňák nebo F. Sedlák (Sedlák, 1990). U všech autorů se v jejich dílech objevuje téma barevného slyšení a synestézie, jejich teorie a vysvětlení jevů. Avšak vzhledem k nově vzniklému směru se věnovali především nastolování témat a hrubému mapování prostoru hudební psychologie, než aby probíhaly významné výzkumy s relevantními výsledky.

I když barevné slyšení (jako konkrétní druh synestézie) nebylo zkoumáno kvantitativně a neexistuje přesná metoda, jak ho zjistit nebo prokázat plošně, přesto se mezi slavnými hudebníky a hudebními skladateli najde mnoho jedinců, kteří synestézii měli a dokonce pro ně byla neodmyslitelnou součástí a výhodou při práci (Day, 2005). Bližšímu popisu konkrétních osobností je věnována podkapitola 3.5.

3.3 Rozlišení druhů

Někteří hudební psychologové v rámci synestézie popsali určité druhy, se kterými se u svých klientů setkali. Například Welles upozornil na rozlišování pravé (vjem v jiném smyslu) a nepravé (pouze představa) synestézie hudba – barva. Také projevil velký zájem o téma absolutního sluchu, jež k pravé synestézii hudba – barva přiřazoval jako kritérium (Poledňák, 1984).

Géza Revész (1954) si uvědomoval, že kombinací synestézie (myšleno pouze barevného slyšení, pozn. aut.) s hudbou je mnoho a liší se i v kvalitě. Ve svém díle uvedl pět typů. Prvním je spojení mezi zvukovou barvou tónu a odstínem některé barvy (například poslech vysokého hlasu – červená, zvuk flétny – světle modrá,...). Další je vztah jednotlivých tónů a barvy (při znění tónu D – hnědá, tónu F – šedá,...), následující možností je propojení stupnice/tóniny a barvy (C dur – bílá, D dur – zelená). Čtvrtým druhem je spojení rejstříků a barev, to znamená, že v nižší poloze může mít tón nebo tónina jednu barvu, avšak ten stejný tón nebo tónina posazená výše, má barvu jinou. Nakonec zmiňuje propojování mezi jednotlivými skladateli a barvami (Bachovy skladby – žlutá a oranžová).

Samozřejmě existuje více možností, které nejsou spojované pouze s barvou. Oliver Sacks (2009) při popisu několika svých pacientů hudebníků uvedl další druhy. Opakuje se u něj kombinace tónina – barva, ale rozšiřuje to o zkušenost jednoho

skladatele, který toto spojení měl oboustranné, tím pádem při pohledu na barvu slyšel tóninu. Uvedl i pár neobvyklejších spojení, například poslech konkrétního intervalu vyvolával v jedné hudebnici chuť, každý interval jinou (př. velká tercie – sladkost, velká septima – kyselost apod.). U další synesteticky se objevilo spojení mezi poslechem hudby a vizí obrazů, světél, tvarů. Tyto jevy se propojují, střídají, avšak vždy stejně (vysoké tóny houslí – ostré zářící linky).

Žádné přesné a jednoznačné rozdělení ani typologie není, všichni odborníci vycházeli z konkrétních případů a jednotlivých popisů.

3.4 Synestézie hudebníků a absolutní sluch

Zajímavým fenoménem u hudebníků je absolutní sluch. Je to schopnost určit přesnou výšku tónu nebo tóniny bez předchozí přípravy (zaznění pomocného tónu). Vzhledem k tomu, že je k této schopnosti potřeba znát hudební terminologii (jména not apod.), u lidí bez hudební zkušenosti nelze mluvit o absolutním sluchu (Parncutt, Levitin, 2001). Franěk (2005) dokonce uvádí, že u nehudebníků a hudebníků se při zpracovávání hudby aktivuje mozek rozdílně. U hudebníků je to větší aktivita levé hemisféry, a tato asymetrie je největší a nejzřetelnější u muzikantů s absolutním sluchem. Je to tedy hudební schopnost, ale není dokázáno, že by přímo souvisela s dalšími. Pro interprety může být výhodou (při ladění nástroje, pomáhá mít představu o tónu před jeho zazněním), ale může být též nevýhodou (pokud mají hrát v jiné, než předepsané tónině). Během života se mění, ve stáří může být vnímání posunuto až o dva půltóny (Parncutt, Levitin, 2001).

Vyskytuje se několik druhů absolutního sluchu, například aktivní (vytvoření tónové výšky), pasivní (poznávání tónové výšky), tónový (rozpoznávání konkrétních tónů) a nástrojový (rozlišování a poznávání tónů jen u některého hudebního nástroje). Mezi hudebníky se objevuje také tzv. relativní sluch, při kterém je jedinec schopný rozpoznat výšky tónů jen po zaznění předchozího tónu. Také se objevuje nepravý absolutní sluch, při kterém pozná jen některé tóny, jsou pro něj takovými záchytnými body (například houslisté dokáží určit výšku některého z tónů, které se jim objevují v podobně prázdných strun na houslích). Je otázkou, jak absolutní sluch vzniká. Mezi odborníky se najde více názorů, co ho způsobuje přesně, však nevíme. Je možné, že je

absolutní sluch vrozená schopnost. Další možností je učení, jedinec se v raném věku setká s nutností pojmenovávat výšky not, takže potřeba je tak častá a pravidelná, až se vytvoří absolutní sluch. Tato teorie souvisí i s odnaučováním absolutního sluchu. Dítě se v raném věku setká s mnoha popěvkami, které mu zpívají různí lidé, v různých tóninách. Dítě má tedy pocit, že nemá smysl pamatovat si přesné výšky a absolutní sluch se vytrácí. Poslední teorií je vtištění. Pokud již od raného věku jedinec aktivně hraje na hudební nástroj, je možné, že se mu absolutní sluch vtiskne dříve, než získá sluch relativní (Franěk, 2005).

Absolutní sluch může být podporován a pěstován integrací jiných percepčních nebo kognitivních vjemů. Propojení mezi hudební synestézií tón/tónina – barva se objevuje u muzikantů a je nejtypičtější právě ve spojení s absolutním sluchem (Parncutt, Levitin, 2001; Sacks, 2009). Podobně je to i u nástrojového absolutního sluchu, ten je především spojován s hudební synestézií tónová barva – barva (Parncutt, Levitin, 2001). Ovšem jak úzce spolu souvisí absolutní sluch a synestézie není přesně jasné, tato spojitost není zjištěna. Jisté ale je, že nejméně umělec se synestézií měl též absolutní sluch. Spojení těchto dvou jevů se těší velkému zájmu mezi hudebními psychology od samého vzniku jejich vědní disciplíny (Poledňák, 1984).

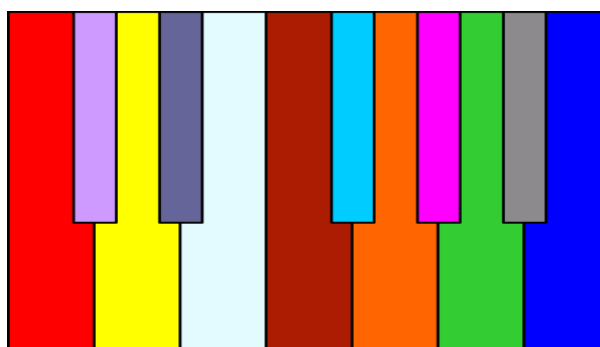
3.5 Konkrétní příklady

Mezi velkými osobnostmi hudebního světa se objevil nejméně jeden s hudební synestézií. Mnoho těchto génů svými schopnostmi, které jim pomáhaly při práci, udivovali společnost. Díky tomu vzniklo několik jejich popisů.

Asi nejznámějším hudebním synestetikem je Alexander Skrjabin. Když mu bylo kolem 30 let, potkali se s Myersem, který jeho synestézii podrobně popsal v jedné své práci. Přiměl ho tím na myšlenku experimentálně zjistit, jak se hudební synestézie projevuje. Skrjabin měl synestetické prožitky celý život a nepocíťoval, že by se mu nějak měnily. Objevovaly se u něj typy tón – barva, tónina – spojení barev a barva zvuku – barva, například violoncello se pohybovalo mezi hnědou a růžovou a jejich kombinací. Žádnou jinou nehudební synestézii neprožíval. V Myersově díle se nachází přesný popis všech tónů i většiny nástrojů. Objevila se u něj tendence přiřazovat k podobně vysokým tónům podobné barvy. Skrjabin považoval svou synestézii za formu „sympatie“ mezi jeho sluchovými a zrakovými zkušenostmi. Také uvedl, že měl absolutní sluch (Myers, 1914).

Jeho synestézie se promítala též v jeho tvorbě. Nejznámějším dílem, při kterém chtěl předat barevnou zkušenost posluchačům, ukázat jim plný synestetický prožitek, je pátá symfonie s názvem Prometheus – The Poem of Fire (Poém ohně). Pro toto orchestrální dílo nechal vyhotovit speciální varhany *clavier à lumières* (barevné varhany), na kterých každá klávesa (každý tón) měla svou barvu, docházelo tedy k okamžitému propojování tónů s barvami (příklad č. 1). Představoval tím divákům svůj synestetický systém (Apotolescu, 2013). Záměrem jeho díla „Mystery“ (kam též patří Poém ohně) bylo prohloubit spojení smyslů co nejvíce. Nechtěl zůstat jen u rozšíření hudebního zážitku o barvy, ale v závěru celé skladby chtěl přidat k hudbě a barvám také různé pachy. Tento záměr nebyl zrealizován, dílo zůstalo nedokončeno (Harrison, Baron – Cohen, 1994).

Příklad č. 1



Společným rysem u většiny synestetiků – skladatelů a hudebníků je vnímání jejich hudební schopnosti jako součást života a tím z ní dělají zcela běžnou. Když začal Franz Liszt působit jako dirigent ve Výmru, orchestr plný muzikantů se nestačil divit nad jeho požadavky k interpretaci. Požadoval po hráčích, aby hráli danou pasáž více modře, fialově a podobně. Muzikanti si ze začátku mysleli, že žertuje, po krátkém čase však pochopili, že je to myšleno naprosto vážně. Pochopili, že tento výborný hudebník vidí barvy tam, kde většina pouze slyší tóny (anonymní článek, 1895; Mahling, 1926; Day, 2005).

Olivier Messiaen, zajímavý hudební skladatel 20. století, byl též bezpochyby synestetik. Sám své zkušenosti popsal buď do svých spisů, nebo při různých rozhovorech. Velká část jeho tvorby byla založena na pokusech o produkování obrazů skrze hudbu. Snažil se spojovat konkrétní noty s barvami. Mezi takováto hlavní díla patří "Oiseaux

Exotiques“, "Couleurs de la cité céleste“ a „Quator pour la fin du temps“ (Messiaen, 1946 in Harison, Baron – Cohen, 1994; Day, 2005).

Ne všichni hudebníci a skladatelé se svou synestézií měli pouze dobré zážitky. Jean Sibelius ji považoval za běžnou součást života, za klasický jev. Avšak setkal se s nepochopením, jeho prožitky byly označeny za bláznivé a originální. Proto svou synestézií hudba – barva spíše skrýval a mluvil o svém propojení smyslů pouze v příjemné společnosti jemu blízkých lidí (Day, 2005).

Oliver Sacks ve své Musikophilii (2009) uvádí příběhy několika lidí se synestézií, pro kterou je spouštěčem hudba. Autor zmiňuje, že není jisté a ani prokázané, zda ji hudebníci mají častěji, ale jisté je, že si ji spíše uvědomují. Někteří dokonce uvádějí určitou míru nepochopení s nesynestetiky, kteří jsou v jejich očích ochuzeni o plný prožitek. Popisuje případ moderního skladatele Michaela Torkeho, u nějž je známa synestézie tónina – barva. Svou synestézií si uvědomoval již od dětství, kdy přehrával učitelce na klavír v hodinách „ten modrý kousek“ a podobně. Také má od narození absolutní sluch (uvedl to takto, nepamatuje, že by ho někdy neměl) a sám říká, že si nedovede představit, že by měl prožívat synestézií bez absolutního sluchu. Od narození je jeho spojování tónin a barev stejné, neměnilo se. Torke popsal moment „vidění barvy“ jako objevení světélkující obrazovky, která ale nepřekáží normálnímu vidění. Též své barvy promítl i do skladeb, které zkomponoval, například orchestrální skladba o pěti kusech nese název „Colour Music“ a každá část se jmenuje podle jiné barvy.

V literatuře je možné dohledat další případy projevů synestézie, při které je spouštěčem hudba. Kromě již vyjmenovaných byli synestetiky například hudebníci a skladatelé Nikolai Rimskij – Korsakov, Modest Mussorgsky, Arnold Schönberg, György Ligeti, Alfred Schnittke, Béla Bartók, Inakis Xenakis a Sofia Gubaidulina. U každého z nich najdeme hudební dílo nebo skladbu, které je jejich synestézií inspirováno a jehož základ tvoří oné spojení smyslů (Jewanski, 2001). Je potřeba dodat, že veškeré hudební osobnosti popsané v této kapitole disponovaly absolutním sluchem.

Mezi synestetiky najdeme i několik neklasicky zaměřených hudebníků. Jsou jimi například Syd Barrett ze skupiny Pink Floyd, která na jeho popud zařadila synestézií jako součást jednoho jejich koncertu v roce 1967 a to přímo do názvu – „Music in Colour“ (hudba v barvách, pozn. aut.). Syd byl též malířem, takže se jeho prožitky prolínaly napříč

uměním. Další zmínky je možné najít o Marilyn Monroe, u které byly synestetické prožitky navozeny různými návykovými látkami (Apotolescu, 2013). Ve veřejném interwiev na internetu se se svou synestézií svěčila Lady Gaga, kde popsala, že každá její píseň má určitou barvu a při jejím komponování se jí nechala ovlivnit. Například píseň „Pokerface“ je pro ni tmavě jantarová (Lady Gaga interwiev).

Na předchozích řádkách jsou podrobně popsány synestetické zkušenosti především hudebních skladatelů. Avšak barvitě a metaforické popisy svého prožitku je možné najít i mezi „pouhými“ hudebníky. Jeden mladý muzikant po vyslechnutí několika taktů barokní skladby od Nicolý Mattheise popsal při terapii (na kterou začal docházet kvůli nespokojenosti a obecné své rozladěnosti) své prožitky následovně. Celou vyslechnutou část přirovnával k proudícímu větru, který se mění. Nejprve je skladba plynulá a klidná jako vánek, postupně přijdou zvraty, kdy i vítr zesílí, připomíná nervózní pohyb v těle, kdy je celé napnuté, připomínající šedé barvy, střídají se i více a méně zářivé momenty, též mluví o hledání cesty. Po několikerém vystřídání těchto stavů se vánek nebo tělo opět uklidní a získá nádech červené a oranžové pocitově teplé záření, které nakonec přejde v modré uvolnění podobné vodě. Toto vyjádření bylo pro mladého hudebníka obtížné. Sám si povšiml toho, že snaha převést hudbu do slov není zcela úspěšná. I přes jistou kostrbatost je však kromě silného metaforického zjevný též silný synestetický popis (Rose, 2004).

4. Georg Philipp Telemann a Gulliverovy cesty

Telemann je považován za jednoho z nejvýznamnějších barokních skladatelů (podobně jako např. J. S. Bach či G. F. Händel). Narodil se roku 1681 v Magdeburgu. Studoval práva, ale i přesto se po studiích začal plně věnovat hudbě. Působil například v Lipsku, kde založil významný ansámbl Collegium musicum, který později vedl i Johann Sebastian Bach. Dále působil například v Eisenachu, Frankfurtu a Hamburku, kde roku 1767 zemřel (Godman, 1950).

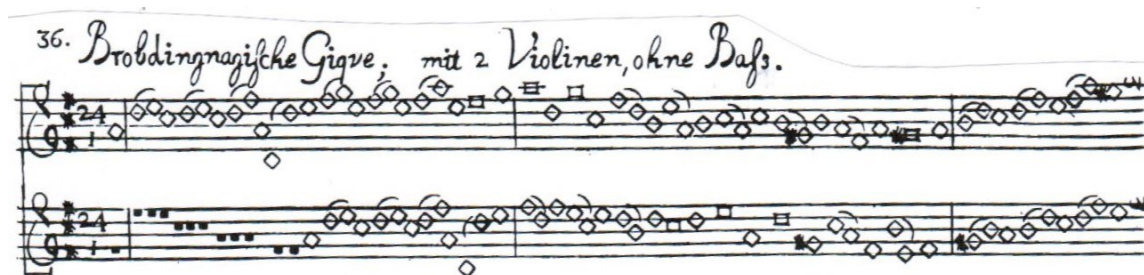
Tím, že hojně cestoval, rostl i jeho kompoziční um. Místy svého působení se nechával ovlivňovat. Možná i z tohoto důvodu byla jeho tvorba všestranná a bohatá na různé styly (Zajíček, 2013). Byl jedním z mála skladatelů své doby, který byl velice uznávaný a vážený již za svého života. Zajímavé je, že svou slávou zastínil i J. S. Bacha, který je v dnešní době pokládán za největšího mistra barokní doby (Šafařík, 2002). Schubart (hudební kritik 18. století) dokonce Telemanna považoval za nejvýznamnější postavu hudební historie (Godman, 1950).

Právě vzhledem k jeho oblíbenosti, váženosti v široké veřejnosti a tím pádem též určité jistotě, si mohl dovolit psát nejen líbivá nebo vážná díla, ale též skladby, které odrážely např. tehdejší politickou situaci. Jedním z takovýchto děl je Gulliverova suita, což je skladba skládající se z pěti krátkých částí. Jak již název napovídá, jde o dílo na motivy knihy s názvem Gulliverovy cesty od Jonathana Swifta.

Suitu napsal dva roky poté, co vyšlo originální Swiftovo dílo. Telemann celou situaci vnímal jako velkou výzvu. Navázal na Swiftovu ironii, parodii a satiru, ale též se rozhodl hudbou radovat a oslavit zábavnou naivitu literárního díla. Celá suita je hudební vtip (Telemann použil nezvyklé techniky zápisu not a rytmu, kterými chtěl docílit jisté humornosti). To je také důvod, proč toto dílo vydal skladatel zcela na své náklady. Narážky a satira nebyly slyšitelné pouze při poslechu, ale promítly se též do notového zápisu. Bylo to z jasného důvodu. Chtěl, aby se nebavili jen posluchači, ale též interpreti. Suita se skládá z předehry a následujících čtyř tanců (v baroku označoval pojem suita soubor několika charakteristických tanečních částí; neznamenalo to však, že byly psány jen k tanci, ale na jejich motivy se v té době vyvinul hudební žánr určený k poslechu). Každá část v Gulliverově suitě pojednává o příběhu jedné cesty z námětu. První díl je Liliputí chaconne (viz níže).

Druhá část je věnovaná obrům z Brobdingnagu. Jejich tanec je gigue, který je charakteristický rychlým tempem a svižností. Taktové označení bývá 12/8. Telemann však předepsal 24/1 takt a díky tomu docílil, že nejkratší nota je nota celá (zápis vypadá velice komicky, ačkoliv je gigue svižný tanec, tento zápis vypadá těžkopádně a megalomansky; příklad č. 2).

Příklad č. 2



Třetí tanec popisuje Ostrov Laputa, který obývají šilhaví filozofové. V této části se střídají úseky “uspávací” a “snivé”.

Poslední, čtvrtou skladbou, je Loure Houyhnhnms. To jsou stvoření podobná koňům, jsou vznešení, majestátní a velice inteligentní. S nimi v zemi žijí Yahoos, což jsou divoká a smradlavá opičí stvoření. V této části se pojí divokost a bláznivost Yahoos s moudrostí a majestátností Houyhnhnms. Zajímavé na tomto tanci je, že každý hlas má svůj vlastní název skladby a charakterově jsou zcela odlišné. Znázorňuje to společné žití tak rozdílných stvoření (příklad č. 3). Tato suita je humorná programní hudba z barokního období a nacházíme v ní mnoho neobvyklých prvků, které se v hudebním světě objevily až ve 20. století (Manze, 1995).

Příklad č. 3



Jonathan Swift v Gulliverových cestách popsal čtyři výpravy cestovatele a mořeplavce Lemuela Gullivera. Popisuje své zážitky a vzpomínky ze záhadných míst,

na která se dostal. Při každé cestě ztroskotál a ocitl se na nikým neobjevených podivných místech, kde potkal neobvyklé tvory, které ještě nikdo neviděl.

Hned v prvním díle vypráví o zemi Liliputu. Po ztroskotání se ocitl vysílen na břehu, kde usnul. Po probuzení však zjišťuje, že je spoután a všude kolem něj jsou desítky podivných malých lidí, kterým nerozumí. Postupně si na sebe obě strany zvykají. Liliputi se o Gullivera starají, učí ho jejich řeč, až mořeplavec získá jejich přízeň. Společně s císařem prožívají různé zábavy, dokonce se mu podaří získat úplnou svobodu. Po nějaké době nabízí císaři, že bude sloužit ve válkách, které země vede. Obyvatelé vedlejší země Blefusku se pokusí o vpád do země Liliputu. Tomuto však Lemuel zabrání a císař Blefuskánský poprosí o mír. Dalším zásadním zvratem v příběhu je požár v paláci císařovny. Ihned je pro Gullivera posláno, ten spěchá na pomoc a palác zachrání tím, že ho celý pomočí. Naneštěstí tento čin obyvatelé Liliputu tak znechutí, že chtějí Gullivera potrestat. On se jejich plán dozví a uteče do Blefusku, odkud po několika dnech uprchne díky převrženému člunu, který najde a odplouvá do své rodné země (Swift, 2004).

Výše popsáný děj promítl Telemann do své první části v suitě. Podobně jako v ostatních (které jsou stručně popsány výše), i v téhle ztvárnil ironii a vtip též v notovém zápise. Chaconne je svižný, veselý tanec. Notový zápis bývá ve 3/4 taktu, ale chaconne Liliputů je napsána v taktu 3/32. Díky tomu vypadá zápis opravdu humorně. Jsou v něm malé rychlé noty a dva křížící se hlasy. Hudební témata si neustále předávají, prolínají se (příklad č. 4). Ve skladbě je zhudebněný děj, též se objevuje zvrat (změna tématu), ale také rychlý a nečekaný konec, který ztvárňuje Guliverovo odplutí (Manzel, 1995). Telemann tuto část zkomponoval v tónině D dur, která v jeho době byla charakterizována jako pronikavá, tvrdohlavá, hlučná, radostná, válečná a vzrušující (Mattheson, 1713).

Příklad č. 4



Právě na této hudební ukázce je postaven výzkum v praktické části práce.

5. Praktická část

5.1 Úvod

V teoretické části jsem shrnula nabyté poznatky z odborné literatury. V praktické popíši zvolené cíle, výzkumné otázky, které jsem si položila a především zde podrobně představím samotný průběh výzkumu, výzkumný soubor a metodologii. Analyzuji sebraná data, představím výsledky výzkumu i jeho omezení. Na samém začátku jsem si zvolila výzkum kvalitativní, který měl za úkol hlouběji zmapovat prožívání klasické hudby muzikantů i nemuzikantů a následně jejich odpovědi v písemných vyjádřeních porovnat.

5.2 Cíle

V tomto úseku se dostávám k vlastnímu výzkumu. Cílem této bakalářské práce je zjistit, jak prožívají klasickou hudbu muzikanti, kteří ji sami každodenně provozují, avšak ne během samotného provozování. Celá práce je zaměřena na téma synestézie. Proto jsem se i v mém výzkumu zaměřila na prožívání hudby z pohledu synestézie, jejího kvalitativního projevu u jednotlivců a na dané typy, jako jsou například tónina – barva, témbra – barva.

Sice jsem do průzkumu zařadila i zástupce z řad hudebních laiků, ale ti měli pouze úlohu srovnávací. V centru mého zájmu bylo především prožívání profesionálních hudebníků.

Studiem literatury jsem však zjistila, že mezi odborníky nepanuje jednota ohledně četnosti výskytu synestézie, avšak shodují se v tom, že výskyt není příliš častý. S tímto se shodují i výsledky mého výzkumu. Proto jsem se rozhodla, že se v interpretaci dat nezaměřím pouze na synestézii, ale i na to, zda mají hudebníci rozdílné vnímání hudby než ostatní. Zda se liší vnímání žen a mužů, případně jestli svou roli hraje i věk respondentů.

5.3 Výzkumné otázky

Vzhledem k tomu, že zvolené téma je mi velice blízké a sama jsem byla na odpovědi respondentů značně zvědavá, nebylo těžké otázky najít. Pro jejich správné definování a odklonění se od velkého nadšení jsem si prostudovala literaturu tuzemskou i zahraniční. Ta mi pomohla v uvědomění si tématu a hlavně v rozšíření mých obzorů.

Kvůli rozporným údajům v literatuře co se počtu lidí se synestézií týče a vzhledem k tomu, že jsem dopředu nevěděla, jestli se mi vůbec nějaký opravdový synestetik projeví, otázky jsem si musela položit s ohledem na tuto skutečnost. Tedy na synestézii pravou, ale i nepravou u hudebníků i nehudebníků. Vzhledem k faktu, že jsem do svého výzkumu použila data od těchto dvou skupin lidí, zajímalo mne, jak moc se jejich odpovědi liší, jestli jsou opravdu na první pohled vidět jasné rozdíly v prožívání hudby. Vznikly tedy tyto výzkumné otázky:

Liší se prožívání a jeho následný popis u klasických muzikantů od lidí bez zkušenosti s klasickou hudbou?

Vyskytují se u klasických muzikantů zabarvenější, metaforičtější vyjádření při poslechu hudby než u lidí bez hudební zkušenosti?

Jakým způsobem hudbu prožívají klasičtí muzikanti (zda se objevuje pravá či nepravá synestézie)?

Ovlivňuje každodenní profesionální provozování klasické hudby kvalitu a intenzitu synestézie, případně synestézii samotnou?

5.4 Metodologie

Protože je mým cílem v této práci zachytit a analyzovat vnitřní prožitky lidí, kteří jsou profesionálními hudebníky, je orientovaná kvalitativně. Avšak abych jejich odpovědi mohla uchopit a dále zpracovávat, je zapotřebí odpovědi porovnat se skupinou lidí, kteří s klasickou hudbou nemají žádné významně bližší zkušenosti. Prožívání obou skupin lidí je zachyceno v jejich písemných vyjádřeních, která napsali po poslechnutí hudební ukázky. Poslech skladby i následné písemné vyjádření probíhalo za účelem mého výzkumu.

V této části se budu věnovat metodologii celého výzkumu, výzkumnému souboru a sběru dat. Následně se pokusím o jejich analyzování.

5.4.1 Výzkumný soubor

Tohoto výzkumu se zúčastnilo celkem 26 osob, z toho 15 bylo hudebníků a 11 nehudebníků. Všichni respondenti byli ve věku od 19 do 61 let, 12 mužů a 14 žen. Kritériem pro výběr muzikantů bylo vystudování střední nebo vysoké školy s hudebním zaměřením (to znamená ve středním vzdělání konzervatoř nebo hudební gymnázium, ve vysokoškolském akademie múzických umění a hudební fakulty vysokých škol a univerzit). Dále aktivní provozování hudby, nejlépe každodenní, aby každý účastník měl ke klasické hudbě velice blízko, a aby byla nedílnou součástí jejich života, která je ovlivňuje. Kritéria pro skupinu nehudebníků byla opačného rázu, tedy aby neměli hluboké znalosti v oblasti klasické hudby, nejlépe se s ní vůbec nesetkávali.

Jakmile jsem si určila kritéria pro výběr, přešla jsem k jeho realizaci výzkumu. Selektce respondentů probíhala na základě nepravděpodobnostních metod, především kombinace metody samovýběru a metody sněhové koule (Miovský, 2006).

Po zvážení všech variant, jak kontaktovat respondenty, vyšlo jako nejpríjemnější oslovit je skrze sociální síť. Jako hlavní jsem použila sociální síť “Facebook”, kde je možné být členem různých skupin, přičemž každá skupina má dané téma. Obrátila jsem se tedy na osoby ze skupin studentů hudebních oborů, učitelů základních uměleckých škol (vzhledem k předpokladu, že větší část učitelů na ZUŠ jsou též aktivní muzikanti), ale též skupin muzikantů tzv. “na volné noze”. Z těchto uživatelů se mi několik ozvalo a já jsem jim následně e-mailem odeslala dokument s dotazníkem, instrukcemi a hudební ukázkou. Protože mi jich zpět přišlo malé množství, oslovila jsem také dirigenty, na které jsem již měla kontakt, aby oslovili hráče ze svých orchestrů a hudebních těles. Nakonec jsem ještě výzkumný soubor doplnila respondenty ze sítě blízkých osob mých přátel, kteří mi je pomohli kontaktovat.

Účastníci bez zkušenosti s klasickou hudbou byli vybráni metodou samovýběru a poté, podobně jako klasičtí hudebníci, doplněni metodou sněhové koule. Nejprve jsem je oslovila též přes sociální síť a posléze, jakmile mi poslali písemné vyjádření, doplnila jsem tuto skupinu výsledků o vyjádření osob z blízkosti mých přátel.

Respondenti byli informováni, že jejich písemná vyjádření jsou anonymní a budou zpracována v rámci bakalářské práce. Veškerá písemná vyjádření vznikla přímo za účelem této bakalářské práce, respondenti je s tímto záměrem vytvářeli.

5.4.2 Metoda sběru a zpracování dat

Ke sběru dat jsem po dlouhém váhání zvolila písemné vyjádření, které jsem doplnila o krátký osobnostní dotazník, v němž respondenti odpovídali na otázky týkající se jich samotných. Pro respondenty - klasické muzikanty to byly otázky na věk, pohlaví, dosažené vzdělání (u studentů případné současné studium), na jaký hrají hudební nástroj, jaké mají zaměstnání a jestli mají či nemají absolutní sluch. Pokud respondent uvedl, že absolutní sluch má, ještě jsem se doptávala, kdy zjistil (v kolika letech), že ho má a jak na to přišel. Skupina výzkumných osob s nehupebním povoláním měla otázky podobné, avšak pokud šlo o vzdělání, ptala jsem se pouze na vzdělání celkové, ne hudební a dotazy ohledně hudebního nástroje a absolutního sluchu jsem zcela vyřadila.

Pro získání dat jsem tedy vytvořila dokument, který měl 3 části. První část obsahovala otázky na osobní informace respondentů, které jsem uvedla v předchozím odstavci (věk, pohlaví, vzdělání, zaměstnání a u hudebníků na jaký hrají hudební nástroj a zda mají či nemají absolutní sluch).

Druhá část dokumentu obsahovala pokyn, který zněl takto:

Prosím, pokuste se najít klidnou chvíli a koncentrujte se na poslech ukázky.

Tento pokyn měl posluchače upozornit, aby si našel na poslech a vyjádření čas a klidné místo, aby mu bylo příjemně a tím pádem jeho vyjádření bylo co nejméně ovlivněné okolními vlivy. Po přečtení pokynu následovalo spuštění dané hudební ukázky, kterou si respondenti mohli pouštět, kolikrát chtěli.

Třetí část byla přímo věnovaná písemnému vyjádření. Zde jsem uvedla další položku, která zněla:

Zkuste napsat vaše postřehy, prožitek při poslechu, případně jak na Vás hudební ukázka působila.

Tato instrukce měla sloužit ke správnému namotivování respondentů, aby se vyjádřili zcela svobodně a cítili se uvolněně. Také tato instrukce měla co nejvíce zamezit pocitům “špatných a dobrých” odpovědí. Tento pokyn neměl respondenty nijak

omezovat, naopak písemné vyjádření mělo přinést větší volnost, protože každý měl čas si to rozmyslet a dokument vyplňovat v jemu příjemném prostředí, kde mohl sám sebe lépe otevřít a tuto skutečnost lépe promítnout na papír do písemné podoby. Ze stejných důvodů jsem též neuváděla, jak dlouhé by vyjádření mělo být.

I přes velké obavy, které mnou zvolená metoda nesla, například, že se mi žádný vyplněný dokument zpět nevrátí, protože bylo nutné ho vytvořit na klidném místě a v počítači nebo v podobném zařízení, se nakonec volba písemného vyjádření prokázala jako velmi efektivní. Respondenti z obou skupin měli možnost svou výpověď upravovat, měnit a přepisovat, dokud nebyli se svým vyjádřením spokojeni. Zároveň na svůj projev měli tolik času, kolik uznali za vhodné do něj investovat. Měli dostatek prostoru rozmyslet se, jak svůj prožitek budou prezentovat.

5.5 Omezení výzkumu

Metoda samovýběru počítá s vlastní iniciativou a aktivitou respondentů (Miovský, 2006). V tento moment v podstatě výzkumník předává osud svého výzkumu do rukou respondentů a není jisté, jak to dopadne. Toto se ukázalo jako hlavní problém i v mé práci. Po oslovení bez mála sta profesionálních muzikantů, kteří původně souhlasili s tím, že by se výzkumu zúčastnili, se zpět vrátilo pouze pár písemných vyjádření. Po každém dalším urgování vždy nějaký dokument přišel, ale stejně nakonec nejvíce pomohlo osobní setkání, při kterém jsem muzikantům dokument připomněla, a následně mi ho vyplněný poslali. Zajímavé bylo, že pokud jsem písemné vyjádření připomněla v pozdních večerních až nočních hodinách, respondenti muzikanti písemná vyjádření napsali a poslali. Ovšem když jsem poslala dotaz a připomínku kdykoliv během dne, nikdo se zpět neozval. U nemuzikantů toto bylo přesně naopak. Většinu písemných vyjádření ze skupiny hudebníků vyplnily osoby ve věku od 19 do 36 let, pouze dva respondenti byli starší, a to 50 a 52 let. Tím pádem zde chyběl zástupce ve věku mezi 40 a 50 lety. Mezi respondenty z druhé skupiny bylo věkové zastoupení pestřejší a pravidelněji rozložené, tím pádem nevzniklo tak velké okno.

Za další nevýhodu takto zvoleného sběru dat považuji to, že nebyla možnost písemná vyjádření nějak ovlivnit, pomoci navést k odpovědím, také je moct zkonkretizovat, případně prohloubit a v neposlední řadě též zodpovědět nejasnosti (tuto

nevýhodu vidím především u skupiny respondentů – non-muzikantů, ale v několika případech by žádost na zkonkretizování odpovědi byla nutná i mezi hudebníky).

6. Analýza písemných vyjádření

6.1 Určení kategorií

Určení kategorií předcházelo prostudování literatury a napsání teoretické části. Jelikož analýza vyžaduje znalost tématu, zvolila jsem tento postup zcela záměrně. Vzhledem k tomu, že v této práci zpracovávám písemná vyjádření hudebníků, bylo nutné se předtím seznámit jednak s formou výskytu synestézie, ale též se samotnými prožitky. Hlubším porozuměním tématu jsem též získala odstup od vlastního zaujetí, které mám získané intenzivním provozováním hudby a díky kterému nejsem zcela objektivní. Tuto skutečnost si uvědomuji...

Po sestavení teoretické části jsem se začala intenzivně věnovat sebraným datům. Nejprve jsem si je všechny opakovaně pročítala, dokud jsem neobsáhla jejich hrubý rámec a neměla pocit, že jsem do dat více ponořená. Následoval proces podtrhávání důležitých pasáží, zajímavostí, ale především míst, která se opakovala již v předchozích vyjádřeních. Ty jsem poté shrnula do několika slov, většinou synonym, která jsem si vpisovala do vytištěných materiálů. Poté jsem přešla k propojování jednotlivých odpovědí mezi sebou. Hledala jsem synonyma, významy slov a vět, jejich spojitosti, ale také opaky a ojedinělé případy. Z takto uspořádaných dat jsem si vytvořila nový dokument, ve kterém jsem si podobné odpovědi seřadila k sobě. Z tohoto nového dokumentu jsem poté vypracovávala kategorie analýzy.

Byť se mohou zdát vyjádření respondentů krátká a neobsáhlá, není tomu tak, podíváme-li se do hloubky. Tuto kvantitativní nedostatečnost převažuje jejich kvalita. Ze všech vyjádření je znát, že se respondenti snažili opravdu popsat jejich prožitky a pocity.

Vzhledem k tomu, že kromě výpovědí muzikantů jsem získala též vyjádření několika nemuzikantů, objevila se možnost analyzovat stejná data ve více rovinách. Toto korespondovalo též se zvolenými výzkumnými otázkami, které jsem si položila také víceúrovňově. V první jsem porovnávala získané odpovědi od skupiny profesionálních hudebníků a nehudebníků. V téhle rovině šlo především o popsání rozdílu v prožívání a vnímání klasické skladby mezi oběma skupinami, avšak šlo také o společné rysy a stejná témata, která se zde objevila. V další úrovni jsem již opustila nemuzikanty a naopak věnovala hlubší pozornost respondentům hudebníkům a jejich vyjádřením. V téhle úrovni vznikly čtyři podkategorie, v nichž jsem odpovědi analyzovala a porovnávala. Poslední,

tedy třetí úroveň jsem věnovala již samotným synestetikům hudebníkům a jejich synestetickému prožívání, které jsem se snažila odhalit díky nabytým znalostem z nastudované literatury.

V následujících podkapitolách uvádím výsledky analýzy písemných vyjádření v příslušných kategoriích, do nichž jsem použila přímé citace pro větší autenticitu.

6.2 Prožitky hudebníků X nehudebníků

6.2.1. Obsahová stránka

Již po přečtení odpovědí bylo celkem jednoznačné, že výpovědi muzikantů a nemuzikantů se z kvalitativního hlediska liší. Po následujícím utřídění a vypsání synonym na okraje písemných vyjádření bylo jasné, že se tyto dvě skupiny liší především hloubkou. U hudebníků se objevovalo mnoho slov a podtrhaných pasáží, kdežto u nehudebníků těchto věcí bylo znatelně méně. U některých z nich se to dokonce stalo součástí jejich výpovědí:

„Moc nevím, co si o tom myslet, ani to moc neumím“ (příloha 26).

Další:

„... nejsem zvyklý takhle prožívat jakoukoliv formu umění“ (příloha 24).

Nelze však říct plošně, že muzikanti mají popsané prožitky hlubší (oproti nemuzikantům). Předchozí citace pouze poukazují na fakt, že odpovědi byly rozdílné a převažovaly ty stručnější a méně obsáhlé. Mezi skupinou klasických hudebníků se také našli jedinci, kteří nedokázali vnímat svůj prožitek, avšak v tomto případě vyjádření sklouzávalo k posuzování nahrávky z profesního hlediska. Pro příklad text jednoho respondenta:

„Při poslechu hudební ukázky jsem se snažil pozorně poslouchat zvuk houslí a představovat si, v jaké části smyčce co hrají, jakým asi prstokladem (podle toho, kde zazněly prázdné struny), kdy hrají sul ponticello a kdy naopak. Líbilo se mi, jak se housle navzájem dobře imitovaly. Při druhém poslechu jsem se snažil si vybavit, kde jsem tuto skladbu již slyšel a jak se od sebe provedení lišila. Poté jsem přemýšlel nad tím, že je škoda, že už nedokážu

prožít hudbu, aniž bych se ji snažil analyzovat a "oposlouchávat" co bych si z toho mohl vzít z praktického hlediska“ (příloha 8).

Tato citace se však od předchozích liší v tom, že tento respondent si uvědomuje, že nepopsal prožitek ze skladby, ale „řemeslné postupy“. Nicméně i přes obsahové rozdíly se ve výpovědích objevily též stejné nebo podobné tendence, na které se pokusím poukázat v následujících podkapitolách.

6.2.2 „Líbí X nelíbí“

Všechna písemná vyjádření obou skupin respondentů nesla informaci o tom, zda se pouštěná skladba dotazovaným líbila či nelíbila. Někteří respondenti ve svých pracích o této skutečnosti informovali přímo:

„Zajímavá skladba, docela se mi líbila...“ (příloha 24).

Ve většině textů se však objevují charakteristická slova. Pro „libost“ jsou to napříč vyjádřeními především výrazy jako „veselé“, „pozitivní“, „milé“, „hezké“, „radostné“, „lehkost“, „zábavné“, „vyloudilo úsměv na tváři“, „roztomilé“ a „dobrá nálada“. Několik citací pro ukázkou:

„Muzika na mne působí hravě, prostě jen taková hravá a veselá hudba“ (příloha 19).

„Uklidňuje mě to. Mám z toho takový hezký veselý pocit“ (příloha 20).

„Hudební ukázka na mě působila vesele a radostně.... Vyvolala ve mně příjemné a energické emoce“ (příloha 25).

„...je to takový roztomilý a děsně pozitivní... (příloha 1).

„Mám z toho dobrou náladu, vyloudilo mi to úsměv na tváři, což vždy potěší“ (příloha 2).

„Velmi svěží, radostná, odlehčená hudba...“ (příloha 6).

„Když jsem to slyšela, vybavila jsem si hned něco radostného, jakože taková radost hned od začátku... že jsem z toho měla tak nějak hezky dobrý pocit.... Velice milé a hřejivé...“ (příloha 10).

„Ukázka na mě působí velmi klidně a optimisticky, dodává klid...“ (příloha 11).

„Poslech této hudební ukázky staré hudby na mě zapůsobil velmi pozitivně. Já takové muzice říkám, že je „nabíjecí“, protože mi její poslech dodává energii a radost“ (příloha 14).

Pro označení „nelibosti“ ke skladbě se ve výpovědích respondentů ať hudebníků či nehudebníků objevily především slova jako „nuda“, „agresivita“, „bolest do uší“ a „nejasný konec“. Pro představu poslouží citace respondenta z řad nehudebníků, který svou nespokojenost popsal velice podrobně:

„Mám pocit, jak kdyby ty housle na mě během toho hraní koukaly a vyloženě mě chtěly rozhodit. Začínají tak slibně, jakože mě chtějí navnadit, ale pak začínají hrozně agresivně. Je to strašně otravný. Pak přidávají víc tónů a už mě fakt štvou. Naschvál jim to párkrát tak nepříjemně přezní, bolí mě to do uší. A jak kdyby si zákeřně užívaly, jak mi to všechno vadí. Vůbec nevím, o co těm houslím jde“ (příloha 17).

Několik dalších vyjádření:

„Rychlá, krátká skladba, opakované přehrávání z ní dělá nudnou a nezáživnou“ (příloha 9).

„Hudební ukázka však končí dřív než by se mi líbilo, vlastně konec spíš nečekám“ (příloha 15).

„Je to docela nudné, nic to se mnou nedělá (příloha 16).

„...při prvním poslechu jsem měl dojem až agresivity“ (příloha 19).

Z výše uvedených citací se ukazuje, že co se týče „líbivosti“ jsou prožitky různé a nehraje v něm žádnou roli to, zda je člověk profesionální hudebník či není, ale jde především o preference jedinců.

6.2.3 Synestetické X metaforické vyjádření

Posledním společným rysem pro obě skupiny respondentů byl výskyt metaforických vyjádření nebo synestetických prožitků, na které se práce zaměřuje. I přes rozdílnou obsahovost se v některých vyjádřeních jeden, druhý, nebo oba projevy objevují. Je však pravdou, že mezi respondenty profesionálními hudebníky je některá z těchto dvou forem u 11 respondentů, z nichž u 4 se objevují popisy synestetické, kdežto u nemuzikantů se projevíly metaforické popisy u 3 respondentů a pravděpodobně 1

synestetický, ale bohužel ho nelze určit s naprostou jistotou, poněvadž vyjádření bylo stručnějšího rázu, tím pádem není synestézie zcela zřetelná. Toto vyjádření by bývalo potřebovalo zkonkretizovat. Úskalí v této podobě jsem již zmínila v omezení výzkumu. Díky tomu, že jsem měla možnost porovnat dvě práce, které jsou velice podobné, vyjevilo se, že by v jedné z nich mohlo jít o prožitek synestézie hudba – tvary, světla. Metaforické vyjádření z písemné práce respondenta zní:

„Hudba dostává spád a dělá „vrtulky“. Je to jako když baletka vyskočí piruetu ale už je unavená a tak dotočení nechává jenom na přirozené rotaci těla“ (příloha 23).

V této citaci si můžeme všimnout respondentovy potřeby připodobnit „vrtulky“ k „výskoku baletky do piruety“ a k průběhu tohoto aktu. Je však jisté, že respondent nevidí skutečnou baletku, nestává se mu tento obraz vjemem, tím pádem nejsou vjemem ani „vrtulky“, které se skokem baletky snažil připodobnit. Tuto výpověď je však možné porovnat s jinou, již zmíněnou, kde však nejde jen o metaforu, nýbrž je možné, že je tento prožitek synestetický:

„...jako by postupně tvořila pomyslné kudrlinky z jedné jasné čáry a ty vždycky prostorem vylétly nahoru a pak zase dolů, podle toho, „co se odehrává“ v hudbě. Jako by si několik rozverných linek tužky hrálo na čistém papíru a tvořilo vlnky ze slunečního paprsku“ (příloha 22).

Oproti předchozí citaci je zde hlavní důraz kladen na „kudrlinky“, které se pohybují v prostoru podle hudby a jejího děje. Z výpovědi je poznat, že je to popis opravdového prožitku, je možné, že se jedná o smyslový prožitek, v ten moment by byl synestetický. Ovšem je nutné říci, že připodobnění k „rozverným linkám tužky“ a „slunečnímu paprsku“ je spíše metaforické, byť není tak konkrétní jako u předchozí citace. Je možné, že respondent opravdu formu synestézie má, ale bohužel pouze z tohoto vyjádření ji nelze jistě určit.

Další metaforické texty se u nehudebníků objevily například v takovémto znění:

„Při poslechu jsem si spontánně začala představovat, že procházím slunnou krajinou plnou teplých barev a potkávám samé veselé lidi, kteří mě vybízejí k tanci“ (příloha 25).

Toto vyjádření obsahuje zmínku o teplých a slunečních barvách, jde zde však především o popis nálady. Respondent se snažil přiblížit prostředí a situaci, nelze to tedy považovat za jeho prožitek vizuálního vjemu.

Další metaforické vyjádření:

„Někdo začne něco vyprávět, nějaké veselé zážitky a celkem příjemně laděné informace, možná jsou to jen drby. Druhý mu skočí do řeči a postupně si začínají vyměňovat názory a trvá jim nějakou dobu, než jim dojde, že mluví o tom stejném“ (příloha 21).

Podobné znění se projevovalo i u muzikantů:

„Asi jsou tam dvě postavičky nebo dvě skupinky, které se tak nějak dohadují nebo spolu jen tak kecají“ (příloha 3).

Poslední metaforické vyjádření mezi nehudebníky se objevilo v této podobě:

„V hlavě mi naskočil obraz procházky nějakou alejí stromů, žluté listy a tak (příroda prostě)“ (příloha 20).

Může se zdát, že jde o synestetický popis. Ovšem z vyjádření soudím, že jde opět o popis nálady a o potřebu přiblížit slovy vnitřní pohled. Nejde o vyjádření jiných smyslových prožitků. Podobně je tomu mezi hudebníky, kdy jedna dotazovaná uvedla ve své výpovědi:

„Po poslechu tohoto krátkého úryvku jsem cítila chuť poslouchat dál, zavřít oči, přenést se někam daleko, třeba do teplého letního odpoledne“ (příloha 13).

Z předchozích citací je zjevné, že přímo synestetický prožitek uváděn není a to ani mezi hudebníky ani mezi nehudebníky. Je zajímavé, že mezi těmito dvěma skupinami respondentů se objevují podobné metaforická cítění, které se navzájem doplňují. Je tedy možné říci, že prožitky metaforické jsou u obou skupin podobné, i když u muzikantů se objevují častěji. Ohledně prožitků jinými smysly než sluchem je zjevné, že je u klasických muzikantů běžnější. Protože se u nemuzikantů synestézie neukázala, není nutné poukazovat na konkrétní rozdíly mezi oběma skupinami. Hlubší analýze synestetických prožitků profesionálních muzikantů je tedy věnována celá podkapitola 5.4.

V této podkapitole se neprokázala provázanost mezi vyjádřeními a věkem, pohlavím nebo zaměstnáním respondentů. Tato sdělení měla pouze informační charakter.

6.3 Prožitky hudebníků

S předchozí částí jsme opustili též písemné texty od nemuzikantů. V následujících řádcích se zaměřím podrobněji na prožitky profesionálních klasických muzikantů během poslechu vybrané skladby.

6.3.1 Obsah skladby – programní rovina

Programní obsah skladby, na kterou respondenti psali svá vyjádření, je podrobně popsán v kapitole 3. I přes mé velké obavy, zda je ukázka srozumitelná a vypovídající, se ukázalo, že se ve výpovědích hlavní smysl skladby projevil. Pro jeho popis sloužila především slova jako „maličký“, „drobný“, „děti“, „malí tvorové“, „pohádkové postavy“, „lidičky“, „trpaslíci“ a „juchání“. Vyjádření respondentů zněla například takto:

„Představila jsem si něco, nebo někoho maličkého, drobného“ (příloha 1).

„Vidím nějaké skotačení dětí nebo malých tvorů“ (příloha 2).

„Neznám skladbu, představuji si nějakou kreslenou pohádku pro děti, ve které vystupují drobné postavičky (např. Víla Amálka, Lískulka, Maková panenka, skřítkové z At' žijí duchové apod.)“ (příloha 3).

„...tak vidím malé lidičky, možná děti, možná jiná stvoření, jak si spolu hrají, vyvádějí, vymýšlí nějaké pikle“ (příloha 8).

„Pulzující hybnost a výrazný rytmus hudby jak kdyby malebně popisoval trpaslíky, skotačící malé děti...“ (příloha 11).

Takovéto popisy se objevily u 8 respondentů z 15. V tento moment je ale zajímavé, že takovéto prožitky měly především ženy, které sféru příběhu popsaly zmíněnými slovy, a pouze jedno vyjádření patřilo muži. Pro tuto situaci je ale také možné zohlednit fakt, že tento muž je profesí operní zpěvák, který samozřejmě od nástrojových muzikantů je zvyklý hudbu prožívat jiným způsobem. Vzhledem k tomu, že jeho provozování hudby není soustředěné „jen“ do notového zápisu, ale také do textu a jevištního provedení. Obě tyto složky vypovídají o ději a obsahu díla.

6.3.2 Obsah skladby – smyslová rovina

Telemannův záměr navázat na ironii a satiru literární předlohy, se mezi respondenty prokázal jako povedený. U téměř poloviny z nich (7 z 15) se v písemných textech objevily informace o tomto tématu. Tuto tendenci vnímám především ze slov „vtip“, „popichování“, „ironie“, „hravost“, „vymyšlení piklí“ a „dohadování“. Ve většině vyjádření na sebe navazovala dějová linka se smyslovou. Například respondentka č. 2:

„Vidím nějaké skotačení dětí nebo malých tvorů. Prostě si to užívají, možná to jde až trochu do popichování“.

V dalším textu respondentka tyto dvě části uvádí v rámci sféry příběhu:

„Když se dostanu do sféry příběhu, tak vidím malé lidičky, možná děti, možná jiná stvoření, jak si spolu hrají, vyvádějí, vymýšlí nějaké pikle. Nahrávka navozuje pocit hravosti a lehkosti, zároveň však laškovně „popichuje“ mysl“ (příloha 7).

Také se ale objevuje písemné vyjádření, kde respondent neuváděl děj skladby, ale smysl ano:

„Dialog (výměna názorů) s určitými náznaky ironie a vtipných poznámek“ (příloha 4).

Jde o jednoznačný projev toho, že se skladateli povedlo do hudební části předat dostatečné množství ironie a satiry, tak jako v literárním námětu, aby bylo možné je rozpoznat a vnímat. Opět obsahovaly smyslové prožitky především práce žen, většinou spojené s dějovým vyjádřením. Změna nastala u mužské části, poslední citace je z vyjádření respondenta, avšak jde o jiného. Ani u jedné ze dvou kategorií, které se týkají obsahu, nebyla zpozorována souvislost mezi respondenty a jejich věkem,

6.3.3 Profesní deformace

Jako tomu bývá v každém zaměstnání, také hudebníci mají svou profesní deformaci. U 2/3 respondentů se ve výpovědích objevilo vyjádření k hudebnímu provedení skladby. Dotazovaní zmiňovali ve svých textech autenticitu provedení, čili tzv. „dobové provedení s historicky poučenou interpretací“, „dobové nástroje“ a „ladění na 415hz“. Respondentka č. 7 vše shrnuje hned v první větě své odpovědi:

„Hned po prvním puštění vím, že je nahrávka v ladění 415hz na dobové nástroje s poučenou interpretací“.

Další vyjádření v podobném duchu:

„Ačkoliv jsem flétnistka, miluji zvuk smyčcových nástrojů. Při poslechu této ukázky mě hned v prvním okamžiku nadchne krásný zvuk houslí. A hned v druhém ocením poučené barokní provedení skladby“ (příloha 13).

Některé texty se pohybovaly kolem tématu notového zápisu, tónin, přednesového výrazu. Objevují se v nich zmínky o „tónině“, „technice hry“, „rytmu“, „intonaci“, „dynamice“ a „interpretaci“.

O tónině se zmiňuje respondentka č. 1:

„...že je skladba v tónině D dur. D dur je tónina vznešená a pozitivní, čemuž interpretace celkem odpovídá“.

Dále se u respondenta č. 8 objevují témata zvuku a techniky hry:

„Při poslechu hudební ukázky jsem se snažil pozorně poslouchat zvuk houslí a představovat si, v jaké části smyčce co hrají, jakým asi prstokladem (podle toho, kde zazněly prázdné struny), kdy hrají sul ponticello a kdy naopak. Líbilo se mi, jak se housle navzájem dobře imitovaly“.

Nebo také:

„Chromatické postupy v druhé části, stejně jako několikrát se za sebou rychle opakující tóny dodávají předloze jasnější rysy“ (příloha 11).

V některých textech muzikanti odpovídali již více kriticky, hodnotili skladbu a její provedení. Například pokračování předchozí citace:

„Na konci mám však po každém přehrání pocit, že něco chybí. Vývoj hudby, repetice, další téma, cokoliv. Od prvních taktů jde o velmi melodickou hudbu, přívětivou k poslechu, proto je pocitově zvláštní a nepříjemné, že dále nepokračuje“ (příloha 11).

Hodnocení se promítlo též do výpovědi jediné respondentky, která již skladbu znala a měla s ní praktickou zkušenost:

„Krásná práce s dynamikou... Bohužel jsou slyšet i nedokonalosti a nepřesnosti. Je to...jednoduchá skladba, jak na interpretaci tak na poslech“ (příloha 12).

Objevilo se i čistě kritické hodnocení:

„Skladba a její interpretace živá, avšak málo tónově barevné škály, rytmicky a intonačně lehce nejisté. Zvuk houslí divný“ (příloha 9).

Mezi kritické hudebníky bych řadila též výpověď, která obsahuje popis provázanosti mezi jednotlivými lidskými složkami. I přes velký nadhled, který je z tohoto textu patrný, obsahuje také informace „poučovacího“ charakteru:

„Je třeba si také uvědomit, že k tomu, aby bylo dosaženo tohoto krásného vjemu, je nutná provázanost všech souvisejících faktorů: Tj. skladatel, interpret a samozřejmě posluchač. Všechny tyto elementy o sobě musí navzájem vědět. Ještě jedna myšlenka mě při poslechu napadá. Je krásné mít možnost poslouchat a hrát cokoliv chceme, ať jde o poslech na internetu, na koncertě, nebo o možnost studentů zahrát si co chtějí na konzervatořích...“ (příloha 14).

V těchto citacích se tendence hodnotit projevila spíše u mužů, než u žen. Ženy více uváděly prožitky obsahové a až na jednu výjimku respondentky, která skladbu již hrála, komentovaly pouze „dobovou interpretaci“ a tóninu. Tento způsob interpretace je mezi hudebníky velké téma plné mnoha různých názorů. Je tedy možné, že potřeba zmínit tento fakt vyplývá právě z této pohnutky.

Poslední písemnou práci, která v sobě nese mnohé z již zmíněného, ze všech předchozích podkapitol, patří respondentovi č. 15:

„Vidím mnoho obrázků a scén, které odpovídají rytmickému a melodickému průběhu, jde o určité spojení toho, co slyším a co se mi odehrává v hlavě. Po prvních několika taktech, kdy se změnil rytmicky doprovod, přestávám rozumět a tápu. Vytrácí se klid a vzniká napětí, přichází obava, co bude dál? Jak se vyvine příběh?

Po dalších čtyřech taktech se však doprovod opět uklidní, pociťuji opět harmonicko - rytmické bezpečí. Melodicky výrazněji pronikající druhé

housle (viola?) pro mě vytvářejí napětí nové, tentokrát však srozumitelné, do kterého se dokáží dobře vcítit a chápat ho. Hudební ukázka však končí dříve než by se mi líbilo, vlastně konec spíš nečekám. Možná je to pro mě nezvyklou („polo-“)kadencí (?), možná je to nejasným předvětím-závětím — vydržel bych to poslouchat a plout na vlnách fantazie dál a déle. “

V této citaci je možné najít opravdu velké množství témat. Hudebník zde zmiňuje rytmický a melodický průběh, podle kterého vidí obrazy a scény. Dále komentuje celý hudební průběh, změny rytmů i harmonie, které souvisejí s příběhem. Celé vyjádření souvisí jak s prožitkem hudby, kdy respondent např. uvádí, že je v bezpečí, ale zároveň svůj text prolnul spojením prožitků a hudební stránky. Vnímání rychlého a nečekaného konce jedinec nevnímá dobře, není na něj připravený a opět se ho snaží pojmenovat hudební terminologií. Je zde cítit silná tendence propojování těchto dvou světů. Vypadá to až, že mu pouze jeden způsob vyjádření nestačí, proto používá jejich kombinaci. Je však možné, že kdyby ukázka byla delší a on mohl „plout na vlnách fantazie dál a déle“, že by vyjádření přešlo do prožitkové sféry více než do hudebního popisu, či naopak.

6.3.4 Absolutní sluch

Jako poslední zásadní kategorie se objevilo téma absolutního sluchu. V teoretické části je mu věnovaná jedna podkapitola, ve které je popsán. Poněvadž je to zajímavé téma mezi hudebníky, byla na něj zaměřena jedna otázka v dokumentu, kam respondenti psali svá vyjádření. Ukázalo se, že je zajímavý nejen ve vztahu k synestézii a prožitkům hudby, ale také jako téma, které je rozdílně vnímané. Téměř všichni respondenti (12/15) na otázku: „*Máte absolutní sluch?*“ neodpověděli ano nebo ne, ale měli potřebu přidat k reakci další slovo. Odpovědi tedy zněly:

„Bohužel ano“, „bohužel ne“, „naštěstí ne“, „ne a štvě mě to“, „NEE“, „Ano...ano...“.

Ve dvou vyjádření se objevily emotikony:

„Nemám ☹“ (příloha 3)

Nebo také:

„Naštěstí nemám ☺“ (příloha 1).

Pouze 3 respondenti odpověděli jednoduše ano nebo ne, jedna respondentka uvedla fakt, že nemá zcela absolutní, ale naučený, má jasnou představu o prázdných strunách houslí, od kterých si ostatní tóny odvodí. Jeden respondent uvedl, že absolutní sluch:

„Ne(mám) – někdy bych určitě radši neměl ☺“ (příloha 5).

Je otázkou, jak to tedy v tomto případě je, zda opravdu jde u hudebníka o absolutní sluch nebo o naučený sluch. Jednoduchá odpověď na tuto otázku se objevila u respondentů v poměru jednou ano a dvakrát ne. Obě vyjádření „ne“ byla v textech respondentů, jejichž věk se pohybuje kolem 50. Je tedy možné vysvětlit to tak, že jsou na tu skutečnost již zvyklí a celý jejich profesionální život, který trvá již několik let, je bez absolutního sluchu a jsou s tím smíření.

6.4 Synestetické prožitky

6.4.1 Metafory X synestézie u hudebníků

Jak vyplývá z teoretické části, poznat rozdíl mezi synestézií a metaforou je složité. Je možné, že ve vzorku respondentů je synestetiků hned několik, avšak zda jde o pravou synestézií nebo ne, to ze všech patrné není. Nejprve citace z diskutabilní odpovědi:

„Je v ní očekávání, náznak, pozvání. Spousta vjemů, spousta pocitů, emocí, barev, tónů, souhra pěkná, příjemně pobízivé k dalšímu poslechu. Při opakovaném poslechu se objevují další témata a „obrazy/výjevy“ k přemýšlení, objasnění“ (příloha 5).

Zmínka o „spoustě vjemů“ a o tom, že „při opakovaném poslechu se objevují další obrazy/výjevy“ naznačuje možný synestetický prožitek. Zůstává otázkou, o jakou kombinaci vjemů by šlo a v jaké míře. Vzhledem k nejasnosti, nepřesnému uvedení prožitku a k jeho nekonkrétnosti nelze říct, jestli je zde synestézie pravá.

Dalším podobně nejasným vyjádřením je toto:

„Tato malá fantazie mi přijde velice zajímavá! Vidím mnoho obrázků a scén, které odpovídají rytmickému a melodickému průběhu, jde o určité spojení toho, co slyším a co se mi odehrává v hlavě. Po prvních několika taktech, kdy se změní rytmicky doprovod, přestávám rozumět a tápu. Vytrácí se klid a vzniká napětí, přichází obava, co bude dál? Jak se vyvine příběh?“

Po dalších čtyřech taktech se však doprovod opět uklidní, pociťuji opět harmonicko - rytmické bezpečí. Melodicky výrazněji pronikající druhé housle (viola?) pro mě vytvářejí napětí nové, tentokrát však srozumitelné, do kterého se dokáži dobře vcítit a chápat ho. Hudební ukázka však končí dříve než by se mi líbilo, vlastně konec spíš nečekám. Možná je to pro mě nezvyklou ("polo-")kadencí (?), možná je to nejasným předvětím-závětím — vydržel bych to poslouchat a plout na vlnách fantazie dál a déle. Samotný příběh nedokáži zkonkretizovat slovy, proto ho neuvádím, důležité jsou pro mě pocity“ (příloha 15).

Zde je možná synestézie jasnější ještě než v předchozí citaci. Respondent uvádí spojení mezi tím, co slyší a tím, co se mu odehrává v hlavě, vidí obrazy a scény, podrobně popisuje průběh skladby a jeho reakce na ně, zmiňuje plutí na vlnách fantazie a celé vyjádření končí slovy, že nedokáže příběh zkonkretizovat, proto ho neuvádí, že jsou pro něj důležité pocity. Určitě to k možné synestézii jedince navádí. Je ale pravdou, že pokud neuvádí konkrétní vjemy, jejich výčet, ale pouze pocity a obrazy v hlavě, nemusí jít o synestetický prožitek, může jít pouze o silné vnímání hudby a snahu detailně ji pochopit.

6.4.2 Synestézie

Mezi 15 účastníky se však našly tři výpovědi, ve kterých síla dalšího než sluchového vjemu je nepřehlédnutelná. Prvním z nich je tato:

„Nádechy světlých odstínů barev, jako žlutá (ranní rozbřesk), či červená (západ slunce a právě ty náznaky ironie). Dominuje však žlutá, několik odstínů. Celá skladba je v ladění 415 Hz, tedy v tónině D dur“ (příloha 4).

Respondent uvádí několik barev, které během skladby viděl a snaží se je připodobnit k barvám kolem nás. Uvádí i dominantní barvu. Respondent má absolutní sluch a uvádí i tóninu, ve které je celá skladba. Vzhledem k převaze jedné tóniny po celou dobu skladby je možné přiřadit též dominantní barvu, v tomto případě barvu žlutou. U tohoto respondenta jde tedy o synestézii tónina – barva.

Popis další respondentky:

„Dva rozverné „elementy“ (dvě veverky poskakující po stromech) v jarní přírodě! Je tam hodně zelené, ale takové té zářivé zelené! Ne nutně jarní,

ale svěží ano. Po dalším poslechu a soustředění se na to mám v puse pocit kyselých žízalek... Rozhodně mě zajímají další části. Jak budou vypadat ostatní“ (příloha 6).

V tomto popise se opět objevuje poslech skladby spojený s barvou. Opět se nám dotazovaná snaží barvu k něčemu připodobnit, tím pádem se jedná o synestetický popis. Stejně jako v předchozí citaci, je znát převažující barva, stejně jako hlavní tónina, ve které skladba zní. V jejím případě jde o zelenou barvu. Tato respondentka má také absolutní sluch. Co je ovšem zajímavé, je zmínka o „pocitu kyselých žízalek v puse“. Tím zmiňuje další vjem, který se jí vyvolal poslechem skladby. Tato synestézie nemusí být tak silná, proto bylo zapotřebí k jejímu vyvolání více poslechů. O přítomnosti synestetických prožitků u této respondentky nás mohou přesvědčit též poslední dvě věty, ve kterých uvádí svou zvědavost na ostatní části. Avšak její zvědavost není na to, jaké budou – jak budou znít. Ale jak budou vypadat. Přitom je jasné, že sluchový vjem nemá viditelnou podobu. S jistotou lze říci, že tato respondentka prožívá synestézii tónina – barva a pravděpodobně při intenzivnějším prožitku též hudba – chuť.

Posledním, tedy třetím synestetickým vyjádřením je opět text respondentky a zní:

„Hned po prvním puštění vím, že je nahrávka v ladění 415hz, hrána na dobové nástroje s poučenou interpretací. Tóny houslí pro mne prakticky vždy mají jasné barvy, červenou, zelenou, modrou, žlutou. Vzájemně se prolínají a přecházejí, podle toho, v jaké zrovna jsou tónině, k tomu vždy odpovídá převažující a „hlavní“ barva. Tady je to především zelená a žlutá, netvoří žádné odstíny ani kombinace, jen se vzájemně přelévají. Jsou však opravdu syté a jasné, prostě září.... Po takovém rozboru „na papír“ jsem překvapená, kolik mi to samotné dalo, zkusím si ještě určitě popsat další skladby“ (příloha 7).

Po přečtení první věty je jasné, že respondentka má absolutní sluch. Shrnuje tedy „hudební stránku“ skladby. Poté se přesouvá k popisu vlastních prožitků hudby z obecnějšího hlediska, konkrétně tím, jak prožívá poslech tónů houslí. Uvádí barvy, ve kterých se housle objevují, jsou to čtyři základní, jasné a zářivé. V dalším pokračování textu barvy rozděluje i podle tónin, nejen podle tónu, a tím vysvětluje i poměrně velké množství barev, které se jí k jednomu nástroji objevují. Dále se věnuje jen barvám, které

souvisí s poslechem hudební ukázky, jsou jimi zelená a žlutá, které se navzájem přelévají. Také jsou výrazné a jasné (zářivé). Nakonec zmiňuje přínos v písemném vyjádření pro ni samotnou, tím pádem je smysl práce povýšen o kus dál. U této respondentky se objevuje synestézie barva zvuku – barva a tónina – barva.

6.4.3 Porovnání synestetických prožitků klasických hudebníků

V předchozích několika odstavcích jsem analyzovala písemná vyjádření obsahující synestetické prožitky. U třech jedinců byl synestetický prožitek v popisu jednoznačný. Všichni prokázali, že jejich spouštěčem je hudební tónina a průvodcem barva. U dvou se ukázala hlavní barva zelená, u jednoho žlutá. Dva respondenti měli i druhou výraznou barvu, která ale nebyla hlavní, dominantní. Jeden uvedl červenou a druhý žlutou. U jedné respondentky se projevila chuť, kterou připodobnila k bonbonům kyselé žížalky, avšak tato tendence nebyla naprosto jednoznačná a objevila se až po několikátém přehrání skladby. U druhé respondentky se projevil typ synestézie, při které je spouštěčem barva zvuku (konkrétního nástroje) a průvodcem je barva. Všichni tři respondenti mají absolutní sluch. Na otázku, v kolika letech zjistili, že ho mají, odpověděli různě. První uvedl věk, konkrétně ve 3 letech, další v 10 letech a poslední uvedla informaci, že byla velmi malá. Jde tedy o hudební schopnost, kterou mají mnoho let, zřejmě celý život. Současný věk respondentů je 23, 29 a 32 let. První citace je respondenta muže, další dvě jsou od respondentek žen. Takto podrobný a jasný popis se objevil u 3 jedinců z 15, kteří se výzkumu zúčastnili. I přes to, že šlo o malý vzorek, tím pádem není možné jasně prokázat výskyt mezi hudebníky, je jasné, že četnost synestetiků mezi hudebníky je vyšší než v běžné populaci, což dokázala skupina respondentů z řad neprofesionálních hudebníků.

7. Diskuze

V této části práce se pokusím odpovědět na výzkumné otázky, které jsem si položila na začátku praktické části. K hledání odpovědí použiji analyzovaná data respondentů.

První výzkumná otázka se týkala obecného porovnání prožitku a jeho následného popisu mezi klasickými hudebníky a respondenty, kteří se s klasickou hudbou setkávají spíše výjimečně. Již při určování kategorií, podle kterých byla posléze data analyzována, vyvstala jako jedna z prvních kategorie, která se týkala obsahu popsanych prožitků u obou skupin. Celkem jednoznačně se dá říci, že skupina hudebních laiků měla popisy prožitků mělčí a méně obsáhlé. Objevovaly se informace především o líbivosti a projevených sympatiích či nesympatiích. Popisy hudebníků byly hlubší, vyjevovalo se více témat a myšlenek. S tím také souviselo používání popisných slov. U nehudebníků se opakovaly termíny jako veselý, pozitivní, radost, milé a hezké. U hudebníků tato rovina termínů označujících kladné prožitky byla rozšířená o lehké, zábavné, svěží a optimistické. Co se týče nelibých prožitků, ty převažovaly ve skupině nemuzikantů, kde označovali skladbu za nudnou, agresivní a bolestivou do uší. Mezi muzikanty šlo především o neschopnost popsat hudební prožitek, někteří respondenti místo prožitků provedli rozbor interpretace. V jednom případě si dotazovaný svou neschopnost odpovědět uvědomoval a ve vyjádření ji zmínil. Popisy obou skupiny měly několik společných rysů, ale především se lišily.

Obsahem další výzkumné otázky je zájem, zda se u klasických muzikantů objevují zabarvenější a metaforičtější písemná vyjádření během poslechu hudby než u lidí bez hudební zkušenosti. Opět se podařilo během analyzování věnovat jednu kategorii porovnání z pohledu metaforického popisu. Je pravdou, že barvitě a metaforické charakteristiky se objevily u respondentů z obou skupin. Byly to především zmínky o přírodě, popisy jarní krajiny nebo teplého letního odpoledne. Ovšem rozdílné vnímání se objevilo především ve sféře příběhu. Ten u hudebních laiků chyběl a objevil se pouze mezi hudebníky. Byly to zmínky o maličkých dětech, stvořeních, které si hrají, poskakují, popichují se. V jiných případech respondenti popisovali trpaslíky a pohádkové postavy, jedna hudebnice použila jako metaforu slavnostní náladu na svatbě a s ní spojené tančení a juchání lidí. Také se hudební profesionálové dokázali přenést do roviny jistého smyslu skladby, který s ní zamýšlel sám autor. Rozeznali prvky ironie, vtipu, humoru

a popichování. Na těchto základech je skladba postavená. Je ale také nutné zmínit, že ne všechna vyjádření muzikantů byla plná metaforických barvitých vyjádření. Je zde znát tendence několika respondentů, kteří se k prožitkům vůbec nevyjadřovali a takový popis neuvedli. Tento rozdíl je markantní a mezi nehudebníky, kteří se drželi spíše povrchového prožitku, není znát.

S předchozí otázkou souvisí následující. Ptá se na způsob prožívání hudby z pohledu klasických muzikantů, zda se ve vyjádřeních objevuje pravá synestézie či nepravá. U větší části hudebníků se metaforické vyjádření objevilo. U některých se projevily též pravé synestetické prožitky. Jejich popisy obsahovaly barevné představy, které byly vyvolány jednou či více hudebními složkami, například hudební tónina vyvolala vjem žluté barvy. Všichni tři respondenti, jako jediní, uvedli, že mají absolutní sluch. Je tedy možné, že jejich synestetická zkušenost přímo souvisí s tímto jevem, vždyť samo spojení tón – jméno noty by se dalo považovat za projev synestézie. Tohle tvrzení ale není podloženo žádným teoretickým zdrojem. Je však logické, že díky absolutnímu sluchu je jejich hudební prožívání silnější a intenzivnější právě proto, že je rozšířené o další rovinu vnímání. Nepravých synestézií se objevilo několik, hlavní však byla dvě vyjádření, kde si pravou synestézií nemůžeme být jisti, protože popisy nejsou zcela přesvědčující. V obou se objevila líčení teoretického spojení mezi sluchem a výjevem obrazů, spojování slyšeného s obrazy v hlavě a podobně. Ani jeden ale neuvedl přímé a bezprostřední vyjádření o konkrétním synestetickém prožitku. Spíše se tedy jednalo o synestézii nepravou, při které se zmiňované obrazy a výjevy promítaly pouze jako představa a nešlo o smyslový prožitek, který by byl průvodcem ke zvukovému spouštěči.

Poslední otázka míří na konkrétní popis synestézie. Její znění je: Ovlivňuje každodenní profesionální provozování klasické hudby kvalitu a intenzitu synestézie, případně synestézii samotnou? Je to velice konkrétní a určitý dotaz. Bohužel na ní není možné přesně odpovědět. Informace s tímto obsahem výzkum nepřinesl. Pokud by otázka byla směřována na celkovou hloubku prožitků, byla by odpověď ano. U synestézie je však odpověď složitá. Díky odpovědím synestetiků můžeme říct, že jejich prožitky jsou hluboké a vzhledem ke smyslovému spojení také komplexnější. Tím pádem je možné jít na odpověď z druhé strany a tím celou problematiku přetvořit. Poté by odpověď zněla takto: z výpovědí synestetiků hudebníků je zřejmé, že jejich synestézie ovlivňuje jejich

každodenní profesionální provozování klasické hudby, jeho kvalitu a intenzitu a je nedílnou součástí jejich (nejen) hudebního života.

8. Závěr

Tato práce si kladla za cíl zjistit, jak prožívají klasickou hudbu muzikanti, kteří ji každodenně provozují. Zda se u nich projevuje jev zvaný synestézie či nikoliv. Pro lepší orientaci ve výpovědích posloužila skupina respondentů z řad hudebních laiků. Odpovědi obou skupin respondentů byly porovnány a posléze analyzovány.

V první části práce byla uvedena teoretická východiska, která souvisí s tématem výzkumu. Detailněji byla tedy popsána témata: prožívání hudební skladby, obecný pohled na synestézii, poté byla pozornost zaměřena na synestézii a její objevování se v hudbě, především u významných hudebních skladatelů. Poslední kapitola teoretické části byla věnována popisu hudební skladby od Georga Phillipa Telemanna, která posloužila jako klíčový základ, na němž stojí praktická část.

Následující praktická část je čistě výzkumné povahy. Byla zde předložena sebraná data kvalitativního výzkumu, získána celkem z 26 písemných vyjádření. Z těchto odpovědí patřilo 15 respondentům hudebníkům a zbylých 11 nehudebníkům. V těchto textových dokumentech byly nejprve zjišťovány osobní informace (věk, pohlaví, vzdělání, zaměstnání), u hudebníků rozšířeny o data z jejich profesního života (absolutní sluch, hudební nástroj). Následoval oddíl věnovaný poslechu hudební ukázky. Společně s tímto krokem respondenti přešli ke svému písemnému vyjádření o prožitcích během poslechu. Sebraná data byla následně analyzována podle zvolených kategorií, které vyplynuly z odpovědí respondentů. Tyto kategorie se rozprostřely do třech úrovní. První rovinou bylo porovnání výpovědí mezi hudebníky a nehudebníky. V obou skupinách se projevilo několik stejných rysů (obsahová hloubka výpovědí, libost či nelibost v díle a metaforická vyjádření). Ve druhé úrovni již bylo upuštěno od prožitků nemuzikantů a data byla analyzována pouze mezi jednotlivými hudebníky. Zde se opět objevilo mnoho podobných tendencí napříč odpověďmi (programní rovina, smyslová rovina, tíhnutí k profesním záležitostem a absolutní sluch). Poslední část pojednává o samotných synestetických prožitcích, které byly analyzováním odhaleny a vysvětleny.

Z výzkumu tedy vyplývá, že prožitky hudebníků se od nehudebníků liší svou hloubkou, ale též formou vyjádření. Muzikanti spíše používali metaforická vyjádření, během poslechu hudby svou fantazii zapojovali a měli potřebu vysvětlit ukázkou dějem a charakteristickými jevy. Také se mezi respondenty z této skupiny objevily tři

jednoznačné synestetické popisy a další dva, u kterých byla synestézie popsána teoreticky, chybělo ale konkrétní vyjádření nebo názorný popis, tím pádem není možné hovořit o synestézii s naprostou jistotou. Tento výsledek poukazuje na větší výskyt propojování smyslů mezi hudebními umělci. Protože však doposud nebyla provedena podobná studie, která by toto prostředí zmapovala kvantitativněji, není možné výsledky srovnávat v jasném kontextu. Projevy synestetiků byly od dvou žen a jednoho muže. Nedá se tedy říci, že by se výrazněji vyskytovala u některého pohlaví. Je však důležité zmínit, že všichni tři respondenti mají již od dětství absolutní sluch a byli jedinými třemi s touto schopností, kteří ji uvedli ve svých vyjádřeních. Zdá se tedy, že provázanost mezi absolutním sluchem a synestézii je úzká a tyto dva fenomény spolu souvisí, čímž by se potvrzovaly teorie hudebních psychologů.

Pro mě samotnou mělo psaní této práce velký význam. Utvrdilo mě v tom, že téma psychologie hudebníků je zajímavé a plné překvapení. Tato profese je umělecky založená, a proto v ní není nouze o kreativitu a fantazii. Vzhledem k její velké emoční namáhavosti je mezi muzikanty mnoho jedinců, kteří se s psychickými problémy potýkají. Je možné, že tento fakt souvisí také s velmi kritickými vyjádřeními některých respondentů k hudební ukázce, jež jim byla předložena. Tyto odpovědi totiž nepopisovaly prožitek, pouze poukazovaly na interpretační nedokonalosti. Proto zde vidím možnou spojitost mezi neschopností prožitku, jejich emoční vyčerpaností a případnými psychickými problémy.

Myslím si, že tato práce přinesla zajímavé výsledky o prožívání hudby z pohledu interpretů nejen na poli synestetickém, ale též z hlediska celostního vnímání hudby a možností vidět v ní příběh, děj a smysl. Při analyzování dat u některých respondentů objevila velká tendence „prožívat“ hudbu pouze z kritického pohledu a komentovat profesní stránku. Jsem si vědoma, že tato práce nepřinesla nový pohled na téma synestézie, ale to ani nebylo jejím smyslem. Naopak naplnila očekávání a přispěla k tématům hudební psychologie a psychologie profesionálních hudebníků. Také se vyjevily náměty na další vědecké práce, a doufám, že by právě tato mohla posloužit jako jejich teoretický základ.

Seznam použitých zdrojů

- APOTOLESCU, G. (2013): Synesthesia between sound and colour. *Universitatis Babes-Bolyai, Musica*, 58(2), s. 101-110. ISSN 18444369
- BARANOVÁ, E. Synkretizmus hudby, poézie a obrazu [online]. Dostupné z: <http://ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/recepce/baranova.htm> [cit. 2019-04-16].
- BARON-COHEN, S., WYKE, M., BINNIE, C. (1987): Hearing words and seeing colours: an experimental investigation of a case of synaesthesia. *Perception*, 16, s. 761–767
- BARON-COHEN, S., BURT, L., SMITH-LAITTAN, F., HARRISON, J., BOLTON, P. (1996): Synaesthesia: prevalence and familiarity. *Perception*, 25, s. 1073–1079.
- CUTYCHOVÁ, E. (2018): Synestézie grafémy-barvy a slova-barvy z kvalitativní perspektivy českých mluvčích [online]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/167822>. Vedoucí práce Jan Chromý [cit. 2019-04-16].
- CYTOWIC, R. E. (2002): *Synesthesia: A union of the senses*. 2nd ed. Cambridge, Mass., MIT Press.
- DAY, S. (2005): Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia. In: C. L. Robertson – N. Sagiv (eds.): *Synesthesia: Perspectives from cognitive neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, s. 11–33.
- DIXON, M. J., SMILEK, D., MERIKLE, P. M. (2004): Not all synaesthetes are created equal: projector versus associator synaesthetes. *Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience*, 4, s. 335–343.
- DOMINO, G. (1989): Synaesthesia and creativity in fine arts students: An empirical look. *Creativity Research Journal*, 2, s. 217–229.
- FRANĚK, M. (2005): *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0965-7.
- GODMAN, S. (1950): Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. *The Musical Times*, 91(128), s. 135.137.
- HARRISON, J., BARON-COHEN, S. (1994): Synaesthesia: An Account of Coloured Hearing. *Leonardo*, 27(4), s. 343-346.

- HUPÁKOVÁ, K. (2016): Lexikálně-chuťová synestézie českých mluvčích [online]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/167822>. Vedoucí práce Jan Chromý [cit. 2019-04-16].
- CHROMÝ, J. (2010): Synestézie a její lingvistické aspekty. *Československá psychologie*, 54, 381–390.
- JEWANSKI, J. (2001): Colour and music. Grove Music Online. Ed. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000006156> [cit. 2019-16-03].
- MANZE, A. (1995): Telemann Twelve Fantasias for Violin Solo / Gulliver Suite for Two Violins. Compact disc digital audio: Harmonia mundi. HMU 907137.
- MATTHESON, J. (1713): *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburk: B. Schiller
- MAURER, D. (1993): Neonatal synaesthesia: Implications for the processing of speech and faces. In B. Boysson-Bardies – S. de Schonen – P. Jusczyk – P. McNeilage – J. Morton (eds.): *Developmental neurocognition: Speech and face processing in the first year of life*. Dordrecht: Kluwer, s. 109–124.
- MIOVSKÝ, M. (2006): *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, Psyché (Grada). ISBN 80-247-1362-4.
- MYERS, Ch. S. (1994): A case of synaesthesia. *British Journal of Psychology*, 4, s. 228-238.
- NOLEN-HOEKSEMA, S., et al. (2012): *Psychologie Atkinsonové a Hilgarda*. 3. vydání. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0083-3.
- PARNCUTT, R., & LEVITIN, D. (2001): Absolute pitch. Grove Music Online. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000070>. [cit. 2019-16-03].
- PAULESU, E. et al. (1995): The physiology of coloured hearing: a PET activation study of colour– word synaesthesia. *Brain*, 118, s. 661–676.
- PLHÁKOVÁ, Alena. (2003): *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1499-3.

- POLEDŇÁK, I. (1984): *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2016): *Krátký výlet po lidském vědomí: od psiho dvojníka k purpurovým číslům*. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-1013-9.
- RÉVÉSZ, G. (1954): *Introduction to the psychology of music*. Mineola, New York: Dover publications, inc. ISBN 0-486-41678-X
- ROSE, Gilbert J. (2004): Between couch and piano: Psychoanalysis, Music, Art and Neuroscience [online]. ISBN 0-203-46290-4. Dostupné také z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?docID=201050&ppg=1> [cit. 2019-04-16].
- ROTHEN, N., MEIER, B. (2010): Higher prevalence of synaesthesia in art students. *Perception*, 39, s. 718–720.
- SACKS, O. (2009): *Musicophilia*. Praha: Dybbuk. ISBN 978-80-86862-92-7.
- SEDLÁK, F. (1990): *Základy hudební psychologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 80-04-20587-9.
- SIMNER, J. et al. (2006): Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences. *Perception* 35, 1024–1033.
- SIMNER, J. et al. (2009): Early detection of markers for synaesthesia in childhood populations. *Brain*, 132, 57–64.
- SIMNER, J. (2011): Lexical-gustatory Synesthesia and Food- and Diet-related Behavior. In: V. R. Preedy et al. (eds.): *Handbook of Behavior, Food and Nutrition*. Springer Science+Business Media, LLC 2011, 1397–1408.
- SIMNER, J. (2012): Defining synaesthesia. *British Journal of Psychology*, 103, s. 1–15
- SIMNER, J. (2013): Why are there different types of synesthete. *Frontiers in Psychology*, 4:558. Dostupné z: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00558/full>
- SINKE, CH. et al. (2012): Genuine and drug-induced synesthesia: A comparison. *Consciousness and Cognition*, 21(3), s. 1419-34.
- SWIFT, J. (2004): *Gulliverovy cesty*. Praha: Albatros. ISBN: 80-00-01368-1.

ŠAFAŘÍK, J. (2002): *Dějiny hudby: 1. díl: od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votofobia. ISBN 80-7220-126-3.

UHLICH, E. (1957): Synesthesia in the two sexes. *Zeitschrift für Experimentelle und Angewandte Psychologie* 4, 31-57.

WARD, J., SIMNER, J., AUYEUNG, V. (2005): A comparison of lexical-gustatory and grapheme colour synaesthesia. *Cognitive Neuropsychology*, 22, s. 28–41.

WARD, J. et al. (2008): Synaesthesia, creativity and art: What is the link? *British Journal of Psychology*, 99, s. 127–141.

ZAJÍČEK, P. (2013): *Základy interpretácie husľovej hudby v rokoch 1650 – 1750*. Bratislava: Music Forum. ISBN 978-80-88737-41-4.

Internetové zdroje:

Lady GaGa's interview in Singapore. Youtube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SOynq06e_CQ#!

Seznam příloh

Příloha 1 – hudebník

Příloha 2 – hudebník

Příloha 3 – hudebník

Příloha 4 – hudebník

Příloha 5 – hudebník

Příloha 6 – hudebník

Příloha 7 – hudebník

Příloha 8 – hudebník

Příloha 9 – hudebník

Příloha 10 – hudebník

Příloha 11 – hudebník

Příloha 12 – hudebník

Příloha 13 – hudebník

Příloha 14 – hudebník

Příloha 15 – hudebník

Příloha 16 – nehudebník

Příloha 17 – nehudebník

Příloha 18 – nehudebník

Příloha 19 – nehudebník

Příloha 20 – nehudebník

Příloha 21 – nehudebník

Příloha 22 – nehudebník

Příloha 23 – nehudebník

Příloha 24 – nehudebník

Příloha 25 – nehudebník

Příloha 26 – nehudebník